MOTIVOS DE CRITICA





MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA ARTIGAS
Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 60

OSVALDO CRISPO ACOSTA
"LAUXAR"
MOTIVOS DE CRITICA

Tomo III

Preparación del texto a cargo de
JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM

OSVALDO CRISPO ACOSTA
"LAUXAR"

MOTIVOS DE CRITICA

TOMO III

MONTEVIDEO
1965



LITERATURA URUGUAYA

JOSE ENRIQUE RODO *

SU VIDA

El nombre de José Enrique Rodó era apenas conocido cuando instantáneamente se hizo, un día, célebre en Montevideo. Figuraba desde marzo de 1895, con los de Víctor Pérez Petit, Daniel y Carlos Martínez Vigil, al frente de la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales». Modestamente ocupaba el último lugar en la lista de los cuatro redactores. Había firmado en esa publicación artículos de crítica sobre letras españolas e hispanoamericanas. Es seguro que no habían reparado en ellos muchos lectores. La situación cambió de pronto cuando apareció en junio de 1896 el breve ensayo *El que vendrá.* Samuel Blixen, que escribía entonces en «La Razón», lo hizo reproducir en este diario, con grandes elogios, y su autor quedó, por este hecho, consagrado en fama de literato eminentísimo.

Aún no tenía José Enrique Rodó veinticuatro años. Había nacido en Montevideo el 15 de julio de 1871. Fueron sus padres D. José Rodó, catalán de raza y nacimiento, pero radicado en el país desde su infancia, y Dª Rosario Piñeiro, de antigua y bien conocida familia oriental. Sin particularidad notable, recibió en su casa la buena educación corriente en hogares aco-

* Se ha sustituido el trabajo original de julio 14 de 1914, por el texto más amplio de la obra *Rubén Darío y José Enrique Rodó*, 2ª ed. Montevideo, Mosca Hermanos, S. C., 1945.

modados, más atenta a los principios de la moral cristiana que a los dogmas de la Iglesia. A los cuatro años sabía ya leer gracias a la enseñanza de una de sus hermanas.

Hizo después los primeros estudios en la Escuela Elbio Fernández, fundada con el designio de infundir y avivar en la niñez, como base de conducta, el sentimiento de la dignidad humana ajeno a todo credo religioso. Propendía esa institución a desenvolver en la mayor libertad posible un sano civismo republicano. Era costumbre en ella que los mismos colegiales, cuando se producía algún incidente, juzgaran y reprendieran las culpas de sus compañeros. Allí fue José Enrique Rodó a los once años redactor principal de un periódico infantil, «Los Primeros Albores».

Iba así formándose bajo la doble influencia de una religiosidad templada, exenta de fanatismo, y una instrucción escolar celosamente laica. Disuelta más tarde en la crítica filosófica del siglo la fe de su primera edad, rechazó el catolicismo serenamente, sin odios ni rencores; porque nunca había sentido pesar sobre sí la intransigencia obcecada, y tenía ante los ojos, evidente en el ejemplo de sus mayores, la acción benéfica de la religión cristiana. Había, pues, de ser naturalmente liberal, de espíritu amplio, tolerante y generoso.

Muerto su padre en 1885, encontró sus propios cuidados y cariños en su tío y padrino D. Cristóbal Rodó, que en el deseo de habituarlo a trabajar, lo puso de amanuense en el estudio de un abogado. El muchacho no perdía allí un solo momento; pues en los ratos libres de otra ocupación abría un libro y se pasaba horas enteras embebido en la lectura.

José Enrique Rodó había dejado la Escuela Elbio Fernández para cursar en la Universidad la enseñanza

secundaria. Parece haber sufrido mucho en el cambio su aplicación de estudiante diligente: debió iniciar esos estudios en 1883, puesto que en febrero de 1885 aparece rindiendo un examen como estudiante reglamentado. Unos diez años más tarde, en noviembre de 1894, se presentaba por última vez a un tribunal examinador, sin concluir todavía el bachillerato, y obtenía en los dos cursos de literatura la nota más alta.

Su afición literaria era ya muy grande. Había dado algunos trabajos en revistas juveniles y periódicos. Como curiosidad, puede señalarse entre ellos un canto sobre *La Prensa* (1895): Son los primeros versos que de él se conocen. En mayo de 1896 la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales», publicó su soneto *Lecturas*. En «La Carcajada», revista dirigida por Pedro Washington Bermúdez, apareció en enero de 1897 una poesía suya dedicada a una artista y publicada sin su consentimiento, gracias a una infidencia amistosa de Daniel Martínez Vigil. No volvió a versificar, que se sepa, sino para componer, en obsequio de Carlos Reyles, el soneto estampado en 1916 al frente de *El Terruño*.

Desde mayo de 1895 a noviembre de 1897 dirigió la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales», que se divulgó y fue muy bien acogida en toda América. En ella tiene un medio eficaz de trabajo. Se entrega entonces afanosamente a una labor continua bajo la urgencia de la publicación periódica impostergable. Siente ya definida y resuelta su misión literaria, y todo lo abandona para dársele entero. Otros hagan versos y finjan historias y observen a los hombres: él se concreta a los libros; es sin vacilaciones, desde el primer instante y formalmente, un crítico. Sus artículos versan todos sobre literatura española

y americana, y especialmente sobre la producción del Río de la Plata. Eran, sin embargo, los años en que Améríca recibía con pasmo de admiración las influencias de la reciente poesía francesa. Nada quiere saber de ellas; lo llama al trabajo el designio de promover a plenitud de expansión nuestra indecisa conciencia hispanoamericana. Todo lo encuentra por hacer: la cultura permanece relegada al acaso; carece nuestra sociedad informe de una tradición estable; le son extrañas hasta las más elementales nociones del buen gusto; no impera sobre los espíritus, aislados, un ideal común; nada nos une moralmente; fracasan, faltas de estímulo y sostén, las tentativas de creación individual. Quisiera José Enrique Rodó levantar a unánime vida todas las inteligencias americanas, con tesón y paciencia inquebrantables. Se interesa ya *Por la unidad de América;* reclama una poesía grande, humana, social; cualquier tema le es bueno para mirar desde él hacia el horizonte y lo futuro, con la esperanza evocadora de una realidad mejor.

Alentado por el encomio de Samuel Blixen a su ensayo *El que vendrá*, hizo con éste y con otro sobre *La novela nueva*, su primer opúsculo, *La Vida Nueva*, que apareció en 1897. Moría a fines de ese mismo año la «Revista Nacional». De sus trabajos para ella, corrigió e incluyó la mayor parte en *El Mirador de Próspero;* de ellos son los que en esta edición se titulan *Juan Carlos Gómez* (1895), *Divina Libertad* (1895), *Carlos Guido Spano* (1895), *Una novela de Galdós* (1897) y *Ricardo Gutiérrez*, escrito para el «Almanaque Sudamericano» (1897). Hay que destacar sobre todos, los artículos destinados a una época de la vida literaria rioplatense: *Juan María Gutiérrez* (1895), *El Iniciador de 1838* (1896) y *Arte e Histo-*

ria (1897), que integran, refundidos juntos, el más amplio capítulo de *El Mirador de Próspero*, sobre *Juan María Gutiérrez y su época.*

Víctor Pérez Petit ha contado en su obra, de valor inestimable, sobre Rodó, mil peripecias de sus comunes ajetreos motivados por la revista. Ella mantuvo a sus directores en agitación perpetua: era empresa difícil llenar sus números, y no siempre se vio el costo de la impresión asegurado con los recursos de la venta. Fue, sin embargo, muy bien acogida por la intelectualidad en América toda, y alcanzó una importancia a que jamás llegaron las publicaciones de su índole en nuestro país.

Fue el año 1897, en la historia del Uruguay, de profunda conmoción política. Estaban en guerra civil los partidos tradicionales cuando fue muerto el presidente Juan Idiarte Borda en pleno día, entre la Catedral y el Cabildo al salir de un Te Deum cantado el 25 de agosto en celebración de la Independencia nacional. Asumió en seguida el mando el vicepresidente Juan Lindolfo Cuestas, y antes de un mes se firmó la paz. Aunque la revolución no había triunfado, cayó de hecho el círculo que detentaba el poder. Juan Lindolfo Cuestas se daba a romper la situación de la víspera y prometía regular con hombres íntegros el gobierno de la República. Sus partidarios fundaron, para buscar apoyo en la opinión del pueblo, un diario, «El Orden», cuya dirección fue confiada a Carlos Martínez Vigil, entonces compañero de José Enrique Rodó en la «Revista Nacional». Algún tiempo colaboró éste asiduamente en el periódico, y fue en seguida empleado en la Oficina de Avalúos de Guerra.

El rector de la Universidad, doctor Alfredo Vásquez Acevedo, lo llamó en 1898 a desempeñar interi-

namente un cargo más en consonancia con su temperamento, la cátedra de literatura, que a poco le fue adjudicada en propiedad, por nombramiento directo, en gracia a su reconocida competencia. Escribió en esa época su estudio sobre *Rubén Darío*, impreso en 1899, y *Ariel*, que dio a luz en 1900, ambos bajo el título común *La Vida Nueva*. Le valió el uno su renombre de crítico sin par en nuestro Continente; el otro lo consagró maestro de la juventud hispanoamericana. Su ensayo sobre *Rubén Darío*, estampado al frente de *Prosas Profanas* en la edición de Bouret, corrió a todos los vientos, como la primera y más exacta interpretación del poeta de Nicaragua. *Ariel* fue varias veces reeditado fuera del país sin que su autor siquiera lo supiese.

Era vivo el contraste que ofrecían Rubén Darío y José Enrique Rodó. Para aquél no había en la vida más valores que los del arte; para éste no había en el arte valores más altos que los de la vida. Cultivaba el poeta la artificialidad exquisita, la belleza rara y estéril, el amor de lo inactual. El crítico, transformado en moralista, predicaba la misión de la hora ante el problema de la democracia. En ambos, con todo se identificaban las exigencias del gusto difícil, la riqueza de la preparación literaria, el acendramiento celoso de la expresión perfecta. La influencia de Rubén Darío fue, sin duda, preponderante, y en España, casi exclusiva. El tenía el encanto, lleno de gracia, de la forma. En José Enrique Rodó, austero artista, prevalecía el pensamiento noble. La acción de ellos sobre la literatura castellana, en particular de América, fue coincidente, y sería imposible discernir en el resultado la parte de cada uno.

Conocido y extremosamente reputado en las nacio-

nes de lengua española, José Enrique Rodó figuraba en su patria a la cabeza y muy por arriba de su generación. En 1900 se le confió la dirección de la Biblioteca Nacional mientras se instruía un sumario por desórdenes en ella. Cesó en el cargo a los dos meses (junio 19-agosto 23). Fue en ese mismo tiempo designado miembro de una comisión constituida para informar al Gobierno sobre la organización de la Biblioteca; y un año más tarde (octubre 4 de 1901), aprobados el reglamento y el plan de catálogo metódico preparados y propuestos para ella por dicha comisión, se le llamó a formar parte del Consejo Directivo Honorario que debía cooperar, en sus tareas, con el Director de la Biblioteca.

Fue, por desgracia, de muy corta duración su permanencia en la cátedra de literatura; al terminar el curso de 1901, renunció a ésta para sostener su candidatura a una diputación legislativa. De sus lecciones sólo queda el recuerdo que guardan sus discípulos. No son de ellas, o si lo son como se ha dicho, no reproducen de ninguna manera su enseñanza, unos *Apuntes de Historia Literaria* impresos por la casa editorial de Daniel Jorro en 1911.

Su intervención en la política y el periodismo data de 1897. Tras la campaña de «El Orden» pro Juan Lindolfo Cuestas, participó activamente, pero sin espectable figuración, en los trabajos emprendidos a comienzos de 1901 para conciliar las fracciones de su partido, el colorado, ante la inminencia de una derrota en las próximas elecciones. Ingresó a la Cámara de Representantes en 1902; disgustado con las intemperancias políticas del presidente José Batlle y Ordóñez, actuó desde ese período en la oposición, y reelecto de 1905 para la subsiguiente legislatura, renunció la di-

putación por desavenencias con la mayoría de su partido y en la idea de emprender un viaje a Europa y, según él mismo decía, publicar en Barcelona sus *Motivos de Proteo.* Nada podía contrariar más hondamente a su espíritu ecuánime que el ciego sectarismo del gobierno. Violentamente agitada la cuestión obrera por instigaciones oficialistas, el populacho era señor sin trabas para sus desmanes y atropellos. El nuncio de *Ariel* presenciaba con sorpresa indignada este imperio de la grosería calibanesca. Nuestra sociedad, que había ignorado por completo el fanatismo religioso, conoció por primera vez, en esos días, no en la Iglesia sino contra ella, la intolerancia despótica. No quiso José Enrique Rodó permanecer callado. Estaba frente a una bancarrota de sus ideales, y levantó la voz para defender, en honor a la justicia, una causa que en cierto modo le era ajena, el derecho del cristianismo y de la religión a la gratitud y el respeto. A partir del 5 de julio de 1906 publicaba «La Razón», primero, una carta suya contra el retiro de los crucifijos en las salas de los hospitales, y en seguida, sus contrarréplicas al doctor Pedro Díaz sobre la significación y trascendencia de Cristo y sus doctrinas. Son los artículos que forman, con una carta final, el folleto intitulado *Liberalismo y Jacobinismo* (1906).

Cambió momentáneamente la situación bajo el gobierno liberal del doctor Claudio Williman. José Enrique Rodó fue elevado en 1907 a la presidencia del Club Vida Nueva, y electo diputado para las legislaturas de 1908 y 1911. Se publicaron entre tantos sus *Motivos de Proteo* en 1909, cuando ya hacía tiempo que sus amigos esperaban algún libro suyo. En setiembre de 1910 asistió como representante del Uruguay, con Juan Zorrilla de San Martín, a las fiestas

con que Chile festejaba su centenario, y pronunció en solemne sesión del Congreso Chileno un discurso que, ovacionado con entusiasmo desbordante y trasmitido telegráficamente a la prensa de Buenos Aires, le valió las felicitaciones de los presidentes chileno y argentino. Su actitud en disidencia cada vez más profundamente acentuada con la política del señor Batlle y Ordóñez fue motivo para que en 1913 se eliminara su nombre en la lista oficial de candidatos colorados. Dio ese año al público *El Mirador de Próspero*, gruesa colección de artículos, que comprende, entre obra de menor importancia y ya conocida, sus dos trabajos preferidos, los ensayos sobre *Bolívar* y *Montalvo*. Fue, desde 1912 hasta setiembre de 1914, redactor en la sección política del «Diario del Plata». Iniciada por Alemania la guerra, a pesar de muy favorables ofrecimientos, se desligó del periódico para no autorizar con su colaboración la disimulada germanofilia de aquél.

Sufrió entonces lo que él llamaba su «hora de tristeza». En Europa y en el Uruguay parecían derrotados sus nobles ideales de república y democracia. El imperialismo del Viejo Mundo aventaba en cenizas la obra de la civilización, y en el Uruguay la generación educada en las prédicas de *Ariel*, satisfecha con escalar posiciones lucrativas o cubrirse con falso prestigio, servía complaciente, en la política maromeante, los caprichos de un gobierno despótico. ¿Qué era de la generosa ilusión humanitaria? Siempre hubo algo de vana credulidad en la idea que José Enrique Rodó se hacía de su influencia inmediata. Tenía por segura la eficacia de su acción, no sólo sobre las letras, sino también sobre la vida nacional, y esperaba que por efecto de *Ariel*, América, obediente a su llamado, fuese

pura como un gran pensamiento inmune de pasiones y violencias. Debía fatalmente llegar al desengaño: vio la república entregada a una opresión despótica, y bajo ésta, una juventud «contenta y ubicada», según expresión que se ha hecho célebre. Era para él como el fracaso de su vida entera, y cayó en profundo abatimiento. Escribió todavía, por ineludible necesidad económica, en el diario «El Telégrafo». Su mayor deseo era desentenderse de la política nacional. La revista argentina «Caras y Caretas» lo envió a Europa, de corresponsal. Bastó la noticia de su próximo alejamiento para que de pronto la opinión pública se levantara contra la situación desdorosa en que se le tenía. Se formuló el proyecto de crearle en la Universidad, con pingüe remuneración, una cátedra de conferencias; pero no quiso aceptarla. Estaba resuelto a irse de su patria, y no consintió en recibir un empleo que deberían votar a regañadientes los secuaces del gobierno. La juventud independiente lo despidió con una gran manifestación de simpatía: era nada más que la despedida ante un viaje y parecía un adiós eterno. El la agradeció con palabras de aliento y de esperanza, las últimas que había de pronunciar en público ante nosotros, las de siempre en su apostolado perseverante de heroico optimismo. Partió el 15 de julio de 1916; estuvo de paso en Portugal y España; y hacía ocho meses que se hallaba en Italia, de la que visitó a Florencia, Turín, Roma, Nápoles y Milán, cuando una enfermedad lo extinguió rápidamente, en pocos días. Había llegado a Palermo, en Sicilia, el 17 de abril; cayó enfermo y permaneció sin ninguna asistencia médica hasta que su estado se hizo gravísimo; el 30 de ese mes fue transportado al hospital San Saverio, donde murió el 1º de mayo de 1917. Se le dio sepultura en

el cementerio local, y fue después difícil encontrar sus restos cuando se resolvió traerlos a su patria [1].

Al saberse en Montevideo su fin, la consternación fue enorme. Hasta los que habían hecho ludibrio de su nombre consideraron oportuno vocear una adhesión innecesaria. Nadie habló en ese momento con más aparato que, en la Cámara de Representantes, un director de diario en que poco antes se publicaba, para mejor dos veces, en un soneto, el mayor insulto inferido a José Enrique Rodó. Llovieron homenajes; todo el mundo quiso mostrarse a la altura del «maestro» sea por el comentario de sus ideas y la apreciación de su arte o por alguna incidencia personal acomodada en anécdota de compañerismo y camaradería. Se le votó una estatua. Sus restos, traídos al país por una comisión oficial, estuvieron expuestos al homenaje pú-

1 Se ha dicho en un diario de Montevideo que entre los papeles de Rodó fue hallado «un tratamiento en que un médico de Turín o de Roma lo declaraba» afectado por cierta imposibilidad fisiológica. La información produjo escándalo. Ella fue censurada, pero no se examinó su fundamento. Diremos, con disgusto, dos palabras solamente, lo indispensable, para corregir una falsa impresión del público. Choca desde luego la forma en que fue dada la noticia. Se habla de «un médico de Turín o de Roma» y esa imprecisión indica una incertidumbre que puede extenderse a los demás puntos de información. Se dice que el dato estaba en un «tratamiento», y no es concebible que un «tratamiento» contenga la «declaración» aludida. Todo hace creer que no hizo el médico esa «declaración», sino más bien que el periodista dedujo del «tratamiento» su dato; y así las cosas cambian completamente, porque el tratamiento, lejos de suponer la imposibilidad estricta, revelaría lo contrario, pues no se «trata» lo que no existe. — Por otra parte, es cosa perfectamente sabida que no hay síntoma exterior, salvo casos de extirpación o atrofia manifiesta, que permitan hacer la declaración que se atribuye al «médico de Turín o de Roma». Hemos consultado para fundar esta nota a varios especialistas de los más notables por su competencia, y ellos nos han confirmado, sin discrepancia, en la opinión de que la imposibilidad referida no es nunca absoluta, no existe sino pasajeramente y por causas subjetivas, y en ningún caso puede comprobarse por examen médico.

blico en el atrio de la Universidad, y se guardan ahora en el Panteón Nacional. ¡Es la apoteosis! Más valdría el estudio inteligente hecho con simpatía sincera; más hubiera valido un poco de solicitud, a tiempo, con el escritor vivo.

En 1909 advertía José Enrique Rodó al frente de *Motivos de Proteo* que éstos eran tan sólo una parte de lo que tenía escrito entonces para esa obra. Cuando lo consultamos en 1914 para hacer nuestro estudio sobre él, daba como pronto para publicar, una vez retocado ligeramente, material bastante para dos nuevos tomos de ese libro. Nos exhibió en aquella ocasión varias pequeñas libretas con apuntes sueltos, muchos de una sola palabra, pero ningún manuscrito extenso que pudiera constituir un libro. Todavía al tiempo de embarcarse de viaje a Europa anunció, y se dijo repetidamente, que imprimiría en España trabajos inéditos. Su hermano Alfredo Rodó asegura que llevaba unos nuevos *Motivos de Proteo* y un estudio sobre la lírica española. Un librero interesado en publicar algo de Rodó cuenta que tuvo en sus manos un largo trabajo titulado *La Gesta de Proteo.* Muerto el autor, nada se ha hallado, a pesar de las medidas tomadas para salvaguardar sus escritos. Es posible que las informaciones citadas presenten como obra concluida simples proyectos. José Enrique Rodó había tomado la costumbre de exagerar en bulto lo que producía desde que alguien, despectivamente, indicó, después de *Ariel,* que su espíritu se agotaba en folletos. Quizá de este reproche le nació la idea de hacer con *Motivos de Proteo* una obra interminable, abierta a indefinidas continuaciones. Es también posible que sólo por engrosar su labor acumulara a sus dos ensayos predilectos, *Bolívar* y *Montalvo,* otras muy diversas páginas

de escaso interés y adoptara para *El Mirador de Próspero* un formato descomunal.—¿Cómo explicarse que desde 1909, si tenía otros *Motivos*, no los diese a luz en los ocho años que transcurrieron hasta su muerte?

Después de ésta se han publicado con su nombre en la casa editorial Cervantes, de Valencia, dos obras, *El Camino de Paros* y *El que vendrá.* En la primera están reunidos casi todos sus últimos artículos; en el segundo aparecen, con otro de éstos, los que dio a la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales» y fragmentos de cartas sobre *Motivos de Proteo* que llevan por título precisamente el que se atribuye a una obra perdida, *La Gesta de Proteo.* ¿Hay en esto una simple coincidencia de nombre, o se trata, según parece mejor, de los mismos originales, que fueron equivocadamente considerados como otro libro?

SU CARACTER

La celebridad ha acompañado a José Enrique Rodó en su aislamiento. Soltero, como sus cuatro o cinco hermanos, vivió siempre en familia, con su madre y con ellos, entregado por completo a las letras. Sus obras no le produjeron siquiera el bienestar necesario para trabajar en ellas sin preocupaciones mezquinas. Pueden encontrarse en *Motivos de Proteo* y, más claramente, en *El Mirador de Próspero* pocas pero significativas palabras sobre este particular. Hay escritores que se confiesan al público sin ambajes ni pudor: José Enrique Rodó no era de su número, y por eso mismo sus frases sueltas y escondidas tienen sentido mucho más hondo que las corrientes declamaciones desvergonzadas. No habla de sí cuando presenta en *Impresiones de un drama* la situación general de los artistas ame-

ricanos. Sin duda por eso, deja adivinar en cuanto expone, lo que nunca hubiese declarado en otra forma. «No hay lugar —escribe— a temer que la codicia de dinero lleve a nuestros autores a un aplebeyamiento reprensible; no es el caso de recordar que «el vulgo es necio, y pues lo paga»... etc.; no porque se trate de un vulgo que haya dejado de ser necio, sino porque se trata de un vulgo que no paga». Cada nuevo libro suyo ha sido un triunfo más en su carrera literaria. Su artículo *El que vendrá* fue su primer gran éxito y su consagración definitiva en el Uruguay; *Rubén Darío* extendió a la República Argentina el renombre conquistado en Montevideo; *Ariel* encontró camino abierto, por sus producciones anteriores, a España y toda América; el público agotó en dos meses, caso único en el Río de la Plata, la primera edición de *Motivos de Proteo;* todos los ejemplares de *El Mirador de Próspero* fueron adquiridos por un librero la misma semana que se puso en venta la obra. El entretanto, a medida que su fama se difundía en las naciones de lengua castellana, ha debido sentirse cada vez más solo entre sus coterráneos. Renán, su maestro, repetía frecuentemente que la humanidad existe sólo por sus cuatro o cinco mil espíritus capaces de nobleza y que «la vulgaridad de los hombres hace de la soledad moral el lote obligado de quien los excede por su genio o su corazón». El renombre está hecho siempre, en su mayor parte, de admiraciones ciegas o absurdas. Es muy posible que José Enrique Rodó le hubiese preferido la compañía amistosa de varias personas semejantes a él por su cultura y por su inteligencia. En el estudio sobre Montalvo habla con amargura de la mala suerte social que en América toca a sus congéneres.

«Queda —escribe— el aislamiento y abandono espiritual, que es lo verdaderamente doloroso; queda el calvario de la incomprensión común, desde la que se eriza con las púas de la inquina a la superioridad, pasión de democracias chicas, hasta la que se encoge de hombros con un zafio menosprecio de toda labor desinteresada de estilo y de investigación, y la que, dentro mismo de estas actividades, ensordece a lo nuevo y personal o afecta comprender y no comprende...; quedan, en fin, aquellos resabios de la aldea, por los cuales, para las altas cosas del espíritu, toda esta América española ha sido, en escala mayor «soledad de villorrio»...

«Y apenas hay alto ingenio americano que no haya expresado alguna vez parecido sentimiento o no lo deje percibir en la callada vibración de sus escritos. El fundamento real de estos agravios de los superiores es de extensión universal y humana; radica en el primitivo barro de Adán; pero ellos recrudecen en las sociedades de América por lo mal asentado y desigual de su civilización, donde, mientras las excepciones personales de ingenio y saber, con las necesidades y los apetitos que uno y otro determinan, pueden subir tan alto como en los grandes centros de cultura, las condiciones de atención y correspondencia sociales quedan muy inferiores, centuplicándose así la desproporción entre el elegido y el vulgo».

En 1905, cuando todavía era *Ariel* su último libro, G. Martínez Sierra fantaseaba un retrato de José Enrique Rodó que no se le parece en nada. «Sobre su persona —decía — podemos acumular todas las imaginaciones simpáticas; podemos suponer la palabra vibrante, el acento efusivo, los ojos soñadores, la frente grave, la sonrisa grata, la amable juventud y la madurez no menos llena de amabilidad, la lozanía del ingenio y la sal de la moderación, ya que así nos lo muestra su obra, que es lo único que de él conocemos». Es curioso este retrato, porque está hecho de acuerdo con la obra y a pesar de eso no corresponde con el escritor. Siempre tuvo José Enrique Rodó la expresión adusta y reservada. Con los años sus facciones se abultaron debido a una inflación general. La mirada in-

móvil tras los cristales de sus lentes; el rostro, carnoso y abotagado; la tez, borrosa; la nariz, grande y gruesa; gruesa también la boca; el bigote, duro, caído y enmarañado, al igual que las cejas; tosca la frente, y sobre ella, lacio el pelo rebelde: su fisonomía era como una máscara sin emoción ni inteligencia.

La más cumplida cortesía gobernaba sus maneras en el trato, que él mantenía distante, sin intimidad, sin indiscreciones, sin confidencias. Es fama que mientras fue profesor no puso nunca los ojos en los oyentes durante sus disertaciones de clase. De costumbre, para dirigir la palabra a sus discípulos se volvía de lado, se arrellenaba en la silla sentándose en el borde y pasando sobre el respaldo un brazo, y hablaba monótonamente, como abstraído, con la mirada fija en el dintel de la puerta, apoyado en la mesa el otro brazo, levantando y dejando caer, abriendo y cerrando por momentos su mano. No sentía la necesidad de escudriñar en las fisonomías del auditorio los efectos de su palabra. Era como si una pared lo separase de todos los presentes.

Probablemente hubo en su vida, como en el rey hospitalario de *Ariel*, dos partes: una está en lo que libraba al público, en sus obras y en su acción civil; otra, tan celada y oculta que no se entrevé ni adivina, y podría negarse, en su existencia privada. Era un tanto insólito encontrarlo durante las horas de la mañana y de la tarde en las calles de Montevideo. Solo por lo general, extraño a todos, pasaba entre la gente, descollante por su estatura, desgarbado, desprolijo, andando a paso lento pero largo, la cabeza echada atrás con el mentón casi apoyado en el cuello entre los hombros altos y desiguales, el tronco rígido, los brazos caídos y oscilantes, las manos grandes, fláccidas,

abiertas. Se ha comparado su aspecto al cóndor, majestuoso en el vuelo que señorea alturas y torpe en la marcha sobre el suelo impuro: sin la menor irreverencia, dejando aparte lo que en la comparación alude a su pensamiento, podría hallarse para su estampa un símil de representación más exacta en las aves zancudas.

Frecuentaba de noche su tertulia de café, donde, siempre circunspecto, chanceaba y reía de buena gana, sin franquearse nunca, ni beber sino agua mineral o té, según el testimonio de sus allegados.

Sus compañeros de todo momento eran los libros; por ellos gozaba, en trato asiduo, toda grandeza humana, lo mejor de los mejores hombres. En épocas diversas pasó, días tras día, horas incontables leyendo, primero en la biblioteca de la Universidad, después, en la Nacional y en la del Ateneo. Víctor Pérez Petit asegura que fue sumamente aficionado a Platón. El dato es instructivo: en Platón pudo alimentar su ingénito gusto por la sabiduría amoldada en belleza, recrearse en una república gobernada por la política de filósofos y aprender a animar sus ideas en parábolas como ilustraba aquél sus pensamientos con mitos. Cuando un positivismo árido y rígido era ley en la inteligencia de la juventud oriental, él se volvía con respeto cariñoso hacia las grandes almas inquietas ante el misterio infranqueable. Fue sin duda un discípulo de Comte y de Spencer, pero un discípulo descontento. La ansiedad humana se rebelaba en él contra la indiferencia metafísica.

«La duda, —escribía— es en nosotros un ansioso esperar, una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores, una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer, que es casi una creencia... Esperamos no



sabemos a quién. Nos llaman, no sabemos de qué mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al dios desconocido»[2]. «Yo soy un modernista también, —declara en otro lugar[3]; — yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento de este siglo, a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desnaturalizarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas».

Nunca precisó tales concepciones sin embargo. Su gran maestro fue Renán. Tal vez no aprobó plenamente su ironía, la sonrisa en que envuelve sus conjeturas más aventuradas; pero en todo caso, profesó como un culto de amor a su espíritu libre, amplio y sereno. Taine, especialmente por su crítica literaria, y Guyau completan el número de sus primordiales educadores. Hay que descartar, contra una suposición corriente e infundada, a Charles Renouvier, Henri Bergson y Emile Boutroux. No los conoció, o los conoció poco y tarde, cuando ya estaba su personalidad hecha con indesarraigables ideas anteriores. La influencia, sólo accidental, de estos y otros nuevos filósofos, no alteró nunca su recia contextura íntima. Fue un ecléctico cerrado en el reducto de las convicciones comunes aunque atento al ruido de la palabra ajena.

Extraño a su medio, buscó en los libros la vida superior que su espíritu requería, y así fue casi un enclaustrado de biblioteca. Se lo han reprochado algunos detractores. Cuidó, sin embargo, que su librería tuviese una ventana para asomarse, desde lo alto, al mundo y ver a los hombres; hizo más aún: recogió en pacientísima labor el fruto de sus meditaciones y lec-

2 *El qué vendrá.*
3 *Rubén Darío.*

turas, y lo brindó a todos para que todos compartiesen el mejor regalo de su existencia.

SUS PRIMEROS TRABAJOS

De niño había encontrado en la casa de sus padres algunas viejas obras americanas, que fueron el primer incentivo de su vocación. El mismo ha encomiado, a propósito Juan María Gutiérrez «aquella insustituible unción literaria que se adquiere en el hogar doméstico cuando en él hay una biblioteca escogida y se oye hablar con interés y gusto en cosas de letras — género de iniciación que rara vez suplen del todo las influencias del colegio ni de la lectura hecha en plena juventud». De Ricardo Gutiérrez dice: «Lo leí de niño, y su poesía, que desde entonces quedó vibrante en lo más hondo de mi alma, tiene para mí el secreto encanto de las cosas que evocan recuerdos dulces y queridos». «Fue, cuando yo empecé a saber de poesía, uno de mis poetas». No era para éste, sin embargo, su estimación más alta entre los escritores del Río de la Plata. En Juan María Gutiérrez, figura de su propio tipo, falto como él de aptitud creadora, y como él sobresaliente en la función de la crítica, había de gustar aquellas mismas cualidades que, a su vez, también él iba a poner en su producción futura.

Hay, en efecto, una semejanza curiosa entre ambos: fueron los dos, para su lugar y tiempo, de los hombres de más vasta cultura y juicioso criterio en punto de letras; se empeñaron de igual modo en suscitar, contra lo extranjerizo y artificioso, un ideal americano; dieron por fin, con superior maestría, ejemplo de extraordinaria habilidad en el uso del lenguaje.

Era, pues, natural que hiciese de Juan María Gutié-

rrez centro y cumbre del estudio en que revista literariamente a la «generación luminosa y viril, nacida, como primogénita de la libertad, entre el fragor de la epopeya de América». Celebra su nombre sobre todos los de la época; en su poesía aplaude la discreción que hermana con las clásicas formas de Juan Cruz Varela el espíritu romántico de Esteban Echevarría, en temas rioplatenses; de su acción en la prensa destaca su actitud no por serena menos afirmativa; se complace en mostrar cómo, en un género que no era para sus dotes más notables, atinó a hacer, con la observación de las costumbres, cuadros de buena gracia; pero nada encarece tanto como su magisterio de crítico: la información amplia, el gusto de la reflexión, su discernimiento agudo, la seguridad equilibrada que la sobrepone al tumulto de opuestas corrientes, su diligencia para investigar los orígenes del americanismo poético: todo lo admira en este aspecto de Juan María Gutiérrez.

«Nadie como él —escribe— realizó en su medio incipiente, esa serenidad superior que parece secreto de las civilizaciones maduras; esa capacidad de comprender que, a diferencia de la falsa amplitud nacida de la incertidumbre escéptica o de la palidez de alma, deja percibir, como fondo, las preferencias de gusto, de admiración o de ideal, que imprimen carácter y dan nervio a la personalidad del escritor. Era una naturaleza de crítico, en cuanto esta palabra expresa, esencialmente, una idea de simpatía y no de resistencia, de solidaridad de la imaginación antes que de frío análisis. Era de los que saben por sí propios que en la complejidad del alma del crítico grande y eficaz, fue siempre indispensable elemento aquella misma sustancia etérea, vaga, dotada de virtualidad infinita, apta para ajustarse a toda acción y a toda forma, que veía el gran Diderot en el alma inconsecuente del cómico». «Fue el estudioso desinteresado, en una generación de combatientes y tribunos; fue, en ella, el que se mantuvo fiel hasta morir

al sueño literario, concebido antes de la juventud, inmune entre los afanes de la edad madura, y acariciado todavía con el amor de la vejez, a modo de la primorosa flor silvestre que, recogida en el paseo de la mañana, sirve de embeleso a todo el día y queda aún fragante, por la noche, junto al libro que se cierra para dormir».

¿Qué otras palabras pueden aplicarse mejor que éstas suyas al mismo José Enrique Rodó? Veía en Juan María Gutiérrez la anticipada realización de su propio ideal, y se definía sin quererlo cuando, lleno de entusiasmo afectuoso, evocaba su figura de maestro. Les fue común el propósito de animar el pensamiento de América, y se dedicaron a su ulterior y más completo desarrollo.

A este fin encaminaba ya José Enrique Rodó su inicial labor crítica. De todos los periódicos y todos los libros aparecidos tiempo atrás en Montevideo, extracta y resume la esencia del americanismo en el orden social, en el sentimiento de la naturaleza y en la poetización de la historia. No lo arredra la mediocridad insoportable de esa literatura envejecida para siempre en pocos años. Hurga en ella tras la posible revelación de lo ignorado. Estudia los movimientos literarios que se produjeron hacia 1840 en Montevideo y Chile: en ellos destaca a Juan Cruz y Florencio Varela, Esteban Echevarría, Juan Bautista Alberdi, Marcos Avellaneda, Miguel Cané, Juan Crisóstomo Lafinur, Félix Frías, Carlos Tejedor, José Mármol, Rivera Indarte, Luis L. Domínguez, Vicente Fidel López, Florencio Balcarce, Domingo Sarmiento, Andrés Bello, Francisco Acuña de Figueroa, Carlos Villademoros, Araucho, Bartolomé Hidalgo, Marcos Sastre, Andrés Lamas, Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, Manuel L. Acosta, Alejandro Magariños Cervantes; de los más,

apenas hace una mención ligera, de paso; ni en los principales se detiene sino para señalar su contribución efectiva al descubrimiento y la emancipación de la originalidad americana. Este trabajo de José Enrique Rodó estaba fatalmente condenado a ser irregular y fragmentario por la inabarcable amplitud de su objeto y las insuficiencias de los precedentes conocidos. Difícil es seguir en estas páginas su fundamental pensamiento; falta un hilo que dirija y lleve claramente la atención a través de sus muchas paradas y largos desvíos. Acaso en gran parte se deba esto a que el artículo sobre *Juan María Gutiérrez y su época* es una simple refundición de otros cuatro, escritos entre 1895 y 1897.

LA VIDA NUEVA

A pesar de estas investigaciones históricas, no era el pasado lo que solicitaba con palpitación más honda el interés de José Enrique Rodó. Son del mismo tiempo, además de varias críticas sobre cosas del momento literario, los ensayos que forman el primer folleto de *La Vida Nueva* y que intentan desentrañar en la imprecisa actualidad, conmovida por la incertidumbre de sus destinos, la gestación de un arte futuro conforme con el alma de nuestros días.

Adopta el autor en ellos una actitud de expectativa ante la zozobrante desorientación general. En la novela el realismo ha agotado su vitalidad con el inventario de las ocurrencias vulgares, mientras, por su lado, la gran poesía, retraída al Parnaso en odio a la bajeza común, se ha hecho dura como el bronce y fría como el mármol de los monumentos que sobreviven a las civilizaciones muertas. Sólo débiles y apagadas, con el secreto de la intimidad ajena a las multitudes, suenan,

dispersas y oscuras, las voces de una rara y nueva sensibilidad poética. Entre tanto el espíritu exigente sufre «la ansiedad de algo más grande, más humano, más puro»; hace falta un verbo que sea «fuerza de amor» entre los hombres y los concite a un ideal necesario:

– «En nuestro corazón y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre»...

El que vendrá es el llamado anhelante de un optimismo que espera, en las angustias de lo presente, la revelación de un espíritu nuevo que responda a las inquietudes e incertidumbres del momento.

Dio motivo a *La novela nueva* el debate provocado en España por Carlos Reyles con sus academias [4]. José Enrique Rodó tomó resueltamente partido por su compatriota: Reclama nuestro tiempo una clase de novela adecuada a la complejidad creciente del espíritu. No ha de ser ella un mero lenitivo para los trabajos interiores, solaz y entretenimiento que, sin ninguna eficacia real, diviertan de los afanes ordinarios a la mente fatigada. Vana sería su acción si, como lo aconsejaba con desahogo D. Juan Valera, sólo nos procurase, para contento de una hora, «desenlaces trascendentales y dichosos» en aventuras imaginarias.

«Rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde las de los que nos precedieron sólo vieron la sombra, y hay un

4 Juan Valera, *El Superhombre y otras Novedades*, «El Extraño», *Sobre la novela de nuestros días, Del progreso en el arte de la palabra.*

inmenso anhelo que tienta cada día el hallazgo de una nueva luz, el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida y en la profundidad de la conciencia». «Nosotros concebimos nuestro arte señor de sí, desinteresado y libre; pero no creemos que la más poderosa inspiración que guía su marcha entre los hombres pueda nacer de la indiferencia o del desdén por lo que pasa en nuestras almas».

Quiere José Enrique Rodó que la novela nueva sea el pan que, amasado con sudor y sangre, confiera eternidad en la belleza a nuestras postraciones y nuestros ideales.

El mismo año que «La Revista Nacional» publicaba *El que vendrá* aparecían en libro allende el Plata, *Los Raros* y *Prosas Profanas* de Rubén Darío. Todo un volumen de entusiasta elogio dedicaba el poeta a los autores modernistas que José Enrique Rodó, en pocas páginas, despachaba insatisfecho, a la espera de una literatura más alta y honda. Es curioso el dato porque patentiza la divergente inclinación de los dos escritores, y porque, después aquella misma poesía tan ligeramente rechazada por su insuficiencia, en sus más caracterizados representantes extranjeros, iba a ocupar toda la atención del crítico oriental en la obra de Rubén Darío, y así obtendría ella, en gracia a un nombre americano, lo que no había logrado por sus mejores prestigios europeos. En Rubén Darío estudia José Enrique Rodó con amor la misma poesía que en autores de Francia lograba interesar apenas, como curiosidad y con descontento, su inteligencia.

RUBEN DARIO

Precisamente el primer punto que José Enrique Rodó considera en su estudio sobre Rubén Darío es la con-

dición de éste, extraña por completo a América. «No es el poeta de América» repite; y aunque deja abierta a sutiles desentrañamientos la posible existencia de una nota peculiar de raza o ambiente en *Prosas Profanas*, él, incrédulo por su parte, se desembaraza del asunto para analizar deleitosamente el arte insólito y exquisito de ésta poesía nueva en la lengua castellana.

Señala como nota la más genuina de Rubén Darío su gusto por lo raro, que es, en otra forma, adversión a la vulgaridad; y haciendo con este rasgo de fisonomía, tema sobre la orientación del estetismo refinado de que se aparta de los grandes intereses vitales, declara orgullosamente que él, por su parte, sabe sentir, sin limitación de escuela, fuera de las normas preferidas y del credo profesado, toda belleza, cualesquiera que sean sus atributos y sus títulos.

«Presumo tener —escribe— entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal, de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas a dondequiera que nos llame la irresponsable voluntad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones. Busco de intento toda ocasión de hacer gimnasia de flexibilidad».

Salva sin embargo, reiteradamente, cuando más seducido se muestra con la magia encantadora del poeta, su opinión invicta de literato militante. Quita su conciencia con esos descargos, nada restringe su admiración ante las maravillas del arte que en su estudio a cada paso encuentra.

No es su placer el de la ignorancia sorprendida con impresiones de novedad. Gracias a un claro sentido crítico y a su erudición vasta, discierne, en la armonía impecable de Rubén Darío, la múltiple influencia de los modelos asimilados; pero de ellos descarta a

Baudelaire, sin duda porque atento a los secretos de la forma peregrina, se da todo a ella, y entregado a la emoción poética, no ve que el arte de *Prosas Profanas* oculta un alma desemejante a la suya en todo lo que no es arte.

No se contenta con dar, sobre la poesía que estudia, una información exacta; no le basta comprenderla y gustarla; necesita hacerla suya en propia y doble creación; y como en competencia con el artista a quien está analizando, reproduce, con maestría experta, en la fina prosa de sus comentarios, la elegancia alada, el sutil primor y la gracia de los versos. Es la manera habitual de Théophile Gautier. «¿Tocar así la obra del poeta, para describirla como un cuadro, con arreglo a un procedimiento en que intervenga cierta actividad refleja de la imaginación, es un procedimiento legítimo de la crítica? Sólo puede no serlo por la incapacidad de quien lo haga valer». No hubiera él escrito sobre sus glosas tales palabras si temiera la prueba de una comparación desfavorable con Rubén Darío.

Tenía plena conciencia de su talento y se apreciaba con valiente dignidad. Su *Rubén Darío* fue como un alarde magistral de amplia cultura y juicioso criterio. Es muy otra cosa *Ariel.* No se trata aquí, por cierto, de una poesía rara y frívola; América y su porvenir inspiran ese tercero y último folleto de *La Vida Nueva,* que es todo él una exhortación social.

ARIEL

Desde 1898 estaba José Enrique Rodó, por su cátedra de literatura, en relación directa con la juventud estudiosa, ejerciendo sobre ella, en los términos cir-

cunscriptos del aula, una función característica de su espíritu: el magisterio. Era, por natural tendencia, educador, y quiso que su profesorado transcendiese desde el reino universitario a los confines de América.

Ariel-es un discurso dirigido a la juventud del Continente para orientarla a su destino más noble. Lo pone José Enrique Rodó en boca de un maestro que, terminado el curso, despide a sus discípulos, congregados por última vez, en la sala de sus coloquios, presidida por una efigie de Ariel. De aquí el nombre, que es un símbolo.

«Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y torpeza, con el cincel perseverante de la vida».

«Invoco a Ariel como a mi numen» —dice el maestro, y sintiendo su ánimo sobrecogido por una impresión religiosa, agrega: «Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada».

La obra, de índole menos doctrinaria que moral, es de una amplitud sin par en América y su hora. La incitación a la idealidad constituye su único intento, pero, mezclada a ella, hay consideraciones interesantes sobre el carácter de la vida pagana y del cristianismo, sobre la concepción democrática, el estado actual de Norte América y el futuro posible de la civilización sudamericana.

Es, primero, un elogio a la juventud definida, en sus dotes primordiales, como fuente inagotable de fe

y esperanza. Es, en seguida, un estado perenne de juventud presentado como indispensable condición para el desenvolvimiento feliz de los hombres y de los pueblos. Grecia y el cristianismo, los dos más grandes impulsos de la civilización europea, son descritos, en sus orígenes, como formas rientes de juvenil expansión. Con magistral brevedad presenta José Enrique Rodó las dos tendencias contrarias en páginas deliciosas.

«Hubo una vez en que los atributos de la juventud humana se hicieron, más que en ninguna otra, los atributos de un pueblo, los caracteres de una civilización, y en que un soplo de adolescencia encantadora pasó rozando la frente serena de una raza. Cuando Grecia nació, los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible. Grecia es el alma joven. «Aquél que en Delfos contempla la apiñada muchedumbre de los jonios —dice uno de los himnos homéricos— se imagina que ellos no han de envejecer jamás». Grecia hizo grandes cosas porque tuvo, de la juventud, la alegría, que es el ambiente de la acción, y el entusiasmo, que es la palanca omnipotente. El sacerdote egipcio con quien Solón habló en el templo de Sais, decía al legislador ateniense, compadeciendo a los griegos por su volubilidad bulliciosa: *No sois sino unos niños.* Y Michelet ha comparado la actividad del alma helena con un festivo juego a cuyo alrededor se agrupan y sonríen todas las naciones del mundo. Pero de aquel divino juego de niños sobre las playas del Archipiélago y a la sombra de los olivos de Jonia, nacieron el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la curiosidad de la investigación, la conciencia de la dignidad humana, todos esos estímulos de Dios que son aún nuestra inspiración y nuestro orgullo. Absorto en su austeridad hierática, el país del sacerdote representaba, en tanto, la senectud, que se concentra para ensayar el reposo de la eternidad y aleja, con desdeñosa mano, todo frívolo sueño. La gracia, la inquietud, están proscriptas de las actitudes de su alma, como el gesto de sus imágenes la vida. Y cuando la posteridad vuelve las miradas a él, solo encuentra una estéril noción del orden presidiendo al desenvolvimiento de una civilización que vivió

para tejerse un sudario y para edificar sus sepulcros: la sombra de un compás tendiéndose sobre la esterilidad de la arena.

«Las prendas del espíritu joven —el entusiasmo y la esperanza— corresponden en las armonías de la historia y la naturaleza al movimiento y a la luz. Adondequiera que volváis los ojos, las encontraréis como el ambiente natural de todas las cosas fuertes y hermosas. Levantadlos al ejemplo más alto: La idea cristiana, sobre la que aún se hace pesar la acusación de haber entristecido la tierra proscribiendo la alegría del paganismo, es una inspiración esencialmente juvenil mientras no se aleja de su cuna. El cristianismo naciente es en la interpretación —que yo creo tanto más verdadera cuanto más poética— de Renán, un cuadro de juventud inmarcesible. De juventud del alma o, lo que es lo mismo, de un vivo sueño de gracia, de candor, se compone el aroma divino que flota sobre las lentas jornadas del Maestro, al través de los campos de Galilea, sobre sus prédicas, que se desenvuelven ajenas a toda penitente gravedad, junto a un lago celeste, en los valles abrumados de frutos, escuchadas por «las aves del cielo» y «los lirios de los campos», con que se adornan las parábolas, propagando la alegría del «reino de Dios» sobre una dulce sonrisa de la naturaleza. De este cuadro dichoso están ausentes los ascetas que acompañaban en la soledad las penitencias del Bautista. Cuando Jesús habla de los que a él le siguen, los compara a los paraninfos de un cortejo de bodas. Y es la impresión de aquel divino contento la que, incorporándose a la esencia de la nueva fe, se siente persistir al través de la odisea de los evangelistas; la que derrama en el espíritu de las primeras comunidades cristianas su felicidad candorosa, su ingenua alegría de vivir y la que, al llegar a Roma con los ignorados cristianos del Trastevere, les abre fácil paso en los corazones; porque ellos triunfaron oponiendo el encanto de su juventud interior —la de su alma embalsamada por la libación del vino nuevo— a la severidad de los estoicos y a la decrepitud de los mundanos».

Quisiera José Enrique Rodó ganar para los destinos de América el espíritu cristiano «en los moldes de la elegancia griega». Predica un optimismo inteligente, basado, no en la imposible negación del mal, sino en la acción feliz del esfuerzo perseverante. Comunica a

la generación que afronta la vida, un entusiasmo confiado para que así pueda convertir en realidad la «promesa de lo mejor».

Su ideal, inasequible, —él lo sabe— es hacer de cada hombre «un ejemplar no mutilado de la humanidad», «un cuadro abreviado de la especie» con «la conciencia de la unidad fundamental de nuestra naturaleza». Sueña para todos la plenitud de una vida propia no desviada, en normas impuesta, de la idiosincrasia personal, y en lo posible, abierta, sin excepción ni mengua, a cuantos intereses levantan, sobre las condiciones puramente animales, nuestra privativa condición humana. En todo caso conserve el espíritu la preeminencia de la serenidad y el superior estímulo del amor a las grandes cosas humanas; no se dé nunca al egoísmo ni a las bajas exigencias de los apetitos materiales; salve por lo menos, para el ocio de la meditación, una parte de su vida cuando no puede dedicársela toda [5].

El tráfago absorbente del moderno industrialismo conspira contra los intereses del alma, y en particular contra la belleza, la más delicada forma del placer

5 Se ha objetado contra José Enrique Rodó que en *Ariel* predica el desinterés y el ocio a pueblos jóvenes y faltos de estímulos vitales y entregados a una incuria culpable en el seno de una tierra pródiga y abandonada Es efectivamente verdad que la América del Sur no ha sido hasta ahora presa del utilitarismo. En ella están la industria y el comercio en manos extranjeras que vienen a explotar y recoger la riqueza virgen del Continente; pero no era misión para espíritus como Jose Enrique Rodó incitar al trabajo material productivo. Pudieron hacer eso quienes sentían la conveniencia de una accion económica. Precisamente José Enrique Rodó contestaba a los apóstoles de ese credo Su obra no iba encaminada a apartar la juventud de un tráfico imperante, sino a prevenirla contra las exhortaciones y los ejemplos que ponían toda grandeza en el avasallamiento del mundo por las energías del instinto y la dominación material. El no enseñó a levantar fábricas y talleres: otra cosa fue lo que hizo: indujo a pensar y vivir alta y noblemente.

íntimo. La ola democrática amenaza, con empuje creciente de niveladora grosería, toda superioridad jerárquica en el orden social. Se impone la defensa ante esos peligros inevitables, si la América del Sud, latina de abolengo y corazón, ha de ser algo más que un mercado rico y próspero según el ejemplo de la raza anglosajona de la América del Norte. Es necesario establecer en la conciencia de los hombres el imperio del ideal y promover en las repúblicas la «superioridad de los mejores» con el «consentimiento libre» de todos. «La igualdad democrática puede significar una igual posibilidad, pero nunca una igual realidad, de influencia y de prestigio, entre los miembros de una sociedad organizada».

José Enrique Rodó confía, sereno, en la suerte que el porvenir depara a la humanidad. Su apostolado optimista anuncia una era de justicia y nobleza.

«Del espíritu del cristianismo nace, efectivamente, el sentimiento de igualdad, viciado por cierto ascético menosprecio de la selección espiritual y la cultura. De la herencia de las civilizaciones clásicas nacen el sentido del orden, de la jerarquía, y el respeto religioso del genio, viciados por cierto aristocrático desdén de los humildes y los débiles. El porvenir sintetizará ambas sugestiones del pasado, en una fórmula inmortal».

Tal es, en su esencia, el pensamiento de *Ariel*. Su desarrollo se extiende a múltiples temas relacionados con estos dos puntos centrales de la obra: la actitud obligada para todo hombre capaz de conciencia, ante el deber de elevarse a una vida superior; y la situación que ofrece, al cumplimiento de ese deber, la democracia en su estado actual.

Nada es nuevo en *Ariel* sobre esos tópicos. La integración espiritual del paganismo naturalista y la pie-

dad cristiana, que José Enrique Rodó sueña, satisface en él, plenamente, el amor del arte y la nobleza de las aspiraciones morales. No le basta el placer intelectual de la razón y la filosofía especulativa; también le es necesario y reclama, para una emoción más honda, un motivo, un objeto que no conocieron en la antigüedad clásica sino los hombres mejor dotados. Quiere que la vida se extienda, en todos, más allá de la individualidad egoísta, a una participación activa en lo transcendental. No es ciertamente el deísmo abstracto de los filósofos racionalistas ni una religión positiva lo que su alma exige: un resto de la fe extinguida, que, aun desechada la creencia, alienta en el sentimiento de una realidad superior a los bienes del mundo, pide para el vacío de la religiosidad sin religión, mucho más que un ideal, y al mismo tiempo, mucho menos que un rito: la presencia de lo divino en lo humano, la posesión, cada vez más amplia y segura, de cuanto prometió a la esperanza engañada el deseo infinito. El cristianismo le hace imposible la vida pagana, y le falta, con todo, la fe del cristiano: ¿cómo aquietar su espíritu entre las dos tendencias contrarias? ¿qué nuevo ideal promueve?

El no lo declara ni insiste lo suficiente en sus ideas madres para que de éstas pueda ser deducido. Espera del progresivo desenvolvimiento histórico el trabajo de conciliación entre la antigüedad pagana y el cristianismo. Es evidente que le interesa más la actitud cordial que la concepción ideológica. Reclama espíritus serenos, curiosos, con inteligencia tolerante, de cuantas manifestaciones de pensamiento se produzcan, ricos de vida interior, libres en el ocio antiguo. «No entreguéis nunca a la utilidad o a la pasión sino una parte de vosotros» — aconseja.

Le importan menos las ideas que el pensamiento. Es en esto y en otras cosas —pero no en el estilo, a pesar de cuanto se ha dicho—, un discípulo de Renán, «el más amable entre los maestros del espíritu moderno». Quizá por eso, para no repetirlo inútilmente, pasa muy por encima ese punto y los demás principalísimos, en que está con él de acuerdo, y se detiene, al contrario, para rectificarla, en su opinión no compartida, sobre la democracia. Así *Ariel* que hace del cristianismo la mitad del ideal futuro, no expone las ideas de José Enrique Rodó a su respecto; el escritor se contenta con remitirse de paso a la interpretación de Renán.

Ariel está en gran parte, destinado a defender, por un lado contra las críticas de Renán, y por otro contra el ejemplo de los Estados Unidos, el régimen democrático. Sorprende que en este punto se haga apenas mención de Taine y su obra *Origines de la France Contemporaine*, fundamentalísima para la cuestión discutida. Siempre fue Renán poco o nada partidario de la república; nunca admitió que el mejor gobierno fuera el de los más, porque el saber y la prudencia sólo son patrimonio de los menos. Confiar a la multitud la dirección de la política era a sus ojos un absurdo igual a someterle la ciencia y la filosofía. El pueblo está, para él, encarnado en Calibán, el monstruo de los apetitos bajos. José Enrique Rodó le opone el genio de las idealidades, Ariel; porque piensa que si la democracia tiene al pueblo como principio y fin de gobierno, también cuenta entre sus medios la jerarquización de los individuos y, gracias a ésta, el imperio del espíritu y las ideas sobre los impulsos groseros de la animalidad.

La experiencia de los Estados Unidos, república

perfectamente constituida y, según él la creía, entregada a un utilitarismo bajo, no pesa nada en su optimismo confiado y seguro. Norte América era entonces mal conocida en el Río de la Plata: se la tenía como nación de presa. Había desmembrado a Méjico, y victoriosa de España, mantenía en sujeción a Cuba. Paul Groussac era intérprete de la opinión rioplatense cuando vituperaba con acrimonia al gran pueblo del Norte por su estruendoso mercantilismo y su culto a la riqueza [6]. Todavía en 1904 había de repetir ese autor los mismos ataques en su libro *El Viaje Intelectual.* Para apreciar la elevación ecuánime de José Enrique Rodó se puede comparar su *Ariel* con esta obra de Paul Groussac. El examen de Norte América, hecho con escrupulosa imparcialidad, le arranca una protesta contra su presente; pero en ella va envuelta una esperanza para el porvenir. «La obra del patriotismo norteamericano —afirma— servirá a la causa de Ariel en último término».

Es sorprendente que José Enrique Rodó no haya esbozado en su disertación el sistema de república utópica, regida por la inteligencia, que su confianza en los hombres opone al escepticismo incrédulo de Renán. Sus palabras y sus esperanzas sobre el reinado posible de la ciencia y la virtud en la democracia deslumbran, pero no aquietan, la incertidumbre perpleja de los espíritus que evocan sin resultado, contra la política de Calibán, la magia impotente de Ariel. El no ha dicho de qué modo es factible su ideal, cómo pueden convertirse en realidad sus ilusiones. Esta era toda la dificultad del asunto, y ella queda en pie, intacta. También Renán hubiese querido una república

6 *Del Plata al Niágara.*

sin privilegios odiosos. Lo que él buscó en vano es precisamente lo que José Enrique Rodó no ofrece: el medio de sustituir a Calibán por Ariel en el gobierno de los pueblos.

Tal vez el mismo José Enrique Rodó, cuando escribía, seis años más tarde, las páginas de *Liberalismo y Jacobinismo*, había perdido ya mucho de su fe democrática. Es el mismo su amor del pensamiento, de la libertad, de la justicia; pero en cada línea estalla con violencia irrefrenable la lucha abierta entre los impulsos ciegos de las multitudes y el ideal sereno de la filosofía sólo asequible a los espíritus superiores. José Enrique Rodó tuvo la altivez heroica de señalar bajo su propia bandera un fanatismo igual al contrario: el fanatismo de los que niegan sin razón, opuesto pero idéntico al fanatismo de los que creen sin ella. ¡El, que lo esperaba todo, en la democracia, de la influencia del espíritu y la cultura, dijo entonces a un orador del pueblo que sus éxitos crecerían a medida que bajase el nivel intelectual de sus exhortaciones! Quien así piensa está evidentemente muy lejos de ver en el pueblo una fuente inexhausta de energías fecundas sometidas a la inteligencia, menos todavía una encarnación de Ariel. En *Bolívar*, publicado mucho después que las obras indicadas, la nacionalidad y la democracia son para los pueblos de América, necesidades imperiosas que sólo el genio de un hombre superior realiza. La multitud cuenta en ellas menos que el barro dócil en las manos del artista; es la piedra dura que resistiéndose al trabajo fácil, impone el uso del martillo y hiere con su natural aspereza a quien modela en ella una forma del pensamiento, una alta expresión de la vida.

Nada permite creer que ahora o en un futuro pró-

ximo sea posible el gobierno republicano soñado por José Enrique Rodó. En el fondo, él y su maestro Renán quieren una misma cosa con nombres distintos; los dos claman por una organización social justa, noble, que en vez de permanecer estancada en la ignorancia grosera y el instinto brutal, se desenvuelva sin descanso, con el pensamiento de las inteligencias más dignas y fecundas. El gobierno será siempre de los más aptos para conquistarlo, no de los mejor preparados a ejercerlo. No por esto ha de condenarse a la democracia. Ella es fuerte; ella es, y su existencia es su mejor razón de ser. «En ella somos, vivimos, nos movemos». Nada asegura que un cambio imposible beneficiara a la humanidad. Acabó el mismo Renán por reconocerlo así. «Amo a Próspero, — escribió — pero no a las gentes que lo establecerían en su trono. Calibán mejorado por el poder me gusta más... Conservemos a Calibán». No hay que desesperar de sus destinos; se ha dicho, y tal vez a pesar de todo sea verdad, que las ideas gobiernan el mundo. «Lentamente, pero siempre la humanidad realiza los sueños de los sabios». [7]

Quizá conviene que la política permanezca cerrada a la intervención directa de los espíritus superiores para que se entreguen por completo, sin trabas ocasionales, a la ideación magnífica y libre. Siempre dará más a la vida humana un libro como *Ariel*, que un decreto firmado por un ministro aunque éste se llamara, por caso no probable en su patria, José Enrique Rodó. No ha habido en el siglo XIX obra política de ningún hombre, semejante por sus efectos a los *Ori-*

7 Anatole France, Discurso pronunciado en la inauguración de la estatua de Ernesto Renán en Treguier el 13 de setiembre de 1903.

gines du Christianisme y Renán no fue nada en la política de su tiempo.

MOTIVOS DE PROTEO

Entre *Ariel* y *Motivos de Proteo* es honda la diferencia. José Enrique Rodó abandona el apostolado social por el análisis casuista de la personalidad. Ya no lo preocupa el alma del Continente, sino el secreto de la vida en los espíritus privilegiados con el don singular de un llamamiento a destinos superiores. No será la suya obra de investigación propiamente dicha, ni de invención tampoco. El se contenta con ver al hombre en lo que dicen los libros; es una tarea espaciosa de biblioteca y reflexión. Escudriña, en sus rastros recogidos por la tradición y la historia, el trabajo interior de las grandes almas. Es una visión íntima de la personalidad viviente, simbolizada por José Enrique Rodó en la figura mitológica de Proteo cambiante y diversiforme. Este segundo Proteo, a diferencia del antiguo, no aturde la imaginación con los movimientos bruscos de las aventuras épicas o dramáticas; menos aparatoso, no es por eso menos interesante: se esconde en las mismas fuentes de la vida misteriosa y se transforma en el milagro continuo de una creación original.

Enseña José Enrique Rodó en la primera página de su nuevo libro que «reformarse es vivir»; y al mostrarlo con sagacidad estudiosa y paciente, que ni se fatiga en las dificultades ni descansa en los aciertos, dice las vocaciones, su trabajo oculto, su insinuante inquietud, sus cambios, sus engaños, sus fiebres fecundas, su acabamiento, las influencias delicadas y confortantes del amor, los prodigios de la voluntad om-

nipotente. Nunca espíritu alguno ha aplicado su pensamiento con más libre persistencia a tales temas. No hay norma que lo encierre ni límite que lo detenga. Todo se abre en perspectivas luminosas a la curiosidad diligente de un intelecto dueño absoluto de sí mismo y de una rica sabiduría humana. El autor pasa, y nos lleva, sin apresuramiento, de la reflexión a la anécdota, del cuadro vivo a la filosofía; y no hay cosa del mundo o del hombre que, en llamándola su palabra, no aparezca transfigurada, por la magia del arte, en visión de belleza. Sus evocaciones recrean los pensamientos y las imágenes en una atmófera de claridad en reposo. Todo se ilumina y concierta en armonía perfecta, aunque libre, bajo el gobierno de una inteligencia soberana.

La vocación tal como Enrique Rodó la describe no tiene, sino excepcionalmente, voz de imperio absoluto. Vive escondida, o más bien, espera un llamado, en el fondo oscuro del alma, para empezar a vivir; y son pocos los que penetran hasta la intimidad del propio ser, y allí la descubren y hacen efectivamente suya. «Ni aun cabe en la mayor parte de los hombres, la idea de que fuera posible saber de sí mismos algo que no saben. ¡Y esto que ignoran es acaso la verdad que los purificaría, la fuerza que los libertaría, la riqueza que haría resplandecer su alma como el metal separado de la escoria y puesto en manos del platero!...» Descubierta en el secreto misterioso del alma la inclinación de la personalidad, es nueva empresa, no menos ardua, seguir sin desvíos su ruta ignota y acertar con las aptitudes que ella exige para la realización adecuada y completa de sus inciertos ideales. ¡Tres veces feliz quien bien se conoce y ve con exacta precisión la obra a que su destino lo impulsa, y dispone de las

facultades necesarias para cumplirla! La naturaleza no prepara sino a medias el trabajo del hombre; sus dones, ciegamente repartidos, obligan al esfuerzo. No son frecuentemente parejas la inspiración y la aptitud; para acomodarlas hay que empeñarse en tremendas luchas de heroísmo silencioso contra dificultades que parecen nimias, porque, deshechas, no dejan rastro, y así, tras las fatigas del combate, arrebatan, vencidas, las glorias del triunfo.

La complejidad inabarcable del humano espíritu incesantemente renovado y la riqueza portentosa de la cultura son, a un mismo tiempo, los veneros de la originalidad y la perfección, y las sirtes funestas que las defienden contra los atrevimientos fáciles. Es igualmente difícil y necesario entrar en sí mismo y no perderse entre los demás. Nuestra continua transformación espiritual escapa a la más atenta solicitud; es un microcosmo inexplorable lo que está en nosotros debajo de nuestra conciencia. Por otra parte la vida ha multiplicado tan diversamente alrededor de nosotros los encantos de su versatilidad prodigiosa, que nos arrastra y dispersa, en pos de sus bellezas, con halagos no groseros, sino grandes, que disipan todo lo que somos y hasta la voluntad de ser lo que nuestra naturaleza quiere. Cuesta negarse a una forma cualquiera de la vida, y prestarse a todas es renunciar a la verdaderamente nuestra. El diletantismo es escollo fatal para las almas sensibles al goce de vivir renovándose. El «nos representa hoy en lo mejor que de característico nos queda, y es en algún modo la forma natural de los espíritus contemporáneos, como fueron la intolerancia y la pasión, la forma natural de los espíritus en las épocas enterizas y heroicas». Sólo vale contra el insinuante peligro de sus tentaciones, más fuertes que



todo embate, la voluntad activa que no ceja en el propósito ahincado y firme de mantener incólume en su idiosincrasia, a despecho de los atractivos disolventes, la integridad del espíritu.

Jamás artista alguno ha reconocido en la voluntad el poder enorme que José Enrique Rodó le atribuye. Ella, a sus ojos, fija y encauza la vocación, dirige y escuda la personalidad, conquista y gobierna la aptitud; es, en una palabra, reina y señora de la vida y el arte. Dios mismo no puede tener una facultad más alta.

«Si existes —le dice— como fuerza libre y consciente de tus obras, eres como yo, una Voluntad; soy de tu raza, soy tu semejante; y si existes como fuerza ciega y fatal, si el universo es una patrulla de esclavos que rondan en el espacio infinito teniendo por amo a una sombra que se ignora a sí misma, entonces yo valgo mucho más que tú; y el nombre que te puse, devuélvemelo, porque no hay en la tierra ni en el cielo nada más grande que yo».

Sería absurdo juzgar por estas pocas ideas, entresacadas a *Motivos de Proteo,* la riqueza de la obra. Este resumen presenta apenas, como en esqueleto, algunos de sus puntos fundamentales: es maravilla evidente el trabajo y la abundancia de asuntos con que está hecho el libro. Cada observación trae consigo un recuerdo histórico o un desarrollo imaginario de sucesos o personajes, anécdotas o retratos, que brotan en las páginas por ensalmo de un pensamiento y viven con él para manifestarlo plenamente, como vive en las parábolas evangélicas la enseñanza divina: «Todo se trata en parábolas» —escribe José Enrique Rodó, con Marcos el evangelista, y en efecto, siempre algún relato acompaña el desenvolvimiento de su tesis, ya para probarla con la autoridad de un hecho real, ya para diver-

tir la atención y entretenerla en el descanso de una fábula curiosa y provechosa. Hay en estas invenciones breves y magistrales, que interrumpen el tema sin apartarse de él, un arte sutil y alejandrino, hijo de la erudición inteligente, y retirado, por su delicadeza, de la vida. Destinadas a patentizar un pensamiento son aéreas como éste, y participan de su naturaleza; todo en ellas es de esencia ideal y literaria: el propósito, el origen, los personajes, las situaciones.

Los Motivos de Proteo confirmaron plenamente en José Enrique Rodó el título de ensayista que antes le dieron los opúsculos de *La Vida Nueva.* «Libro en perpetuo devenir» lo llama él mismo en la primera página, y dice que es libro sin «arquitectura», «abierto sobre una perspectiva indefinida». La amplitud del tema por una parte, y por otra, muy mayor, la manera prolija de tratarlo, deteniéndose para desenvolver a capricho, en capítulos independientes, muchísimos puntos incidentales, han dado en efecto, a la obra, cierta apariencia fragmentaria, de curiosa originalidad. Es como un templo monumental, de conjunto inacabado y sin embargo lleno de primorosos detalles, donde, abandonada a medio hacer la albañilería, hubiesen los decoradores concluido con minuciosidad extrema los trabajos ornamentales. Gonzalo Zaldumbide encuentra en *Motivos de Proteo* cuatro o cinco libros diferentes, y opina que hubieran estado mejor que en un solo tomo abigarrado, en otros tantos folletos de igual dimensión que los tres de *La Vida Nueva.* Aunque hay en realidad un pensamiento central desarrollado a través de la obra entera, es lo cierto que, página tras página, cada idea constituye por sí misma un motivo libre de composición aparte. Es por eso difícil, hasta con la más lenta lectura, dominar de una vez la significación

de varios capítulos. Ni es el volumen para leído sin largas treguas, ni puede seguramente darse razón total de él sin muy trabajosa diligencia.

La erudición es su más importante elemento de fondo. Montaigne se complacía en acumular a sus meditaciones los recuerdos de sus lecturas. José Enrique Rodó une de igual manera, en gran acopio, a las ideas, el tesoro de su cultura literaria. Esta es más extensa que profunda y segura; así, para citar ejemplos de un solo capítulo, presenta a Salomón con todos los rasgos de la tradición bíblica, sin reparar siquiera en los trabajos de la crítica moderna a pesar de la contribución ingente que llevó a ella su maestro preferido, Renán; incurre en palmarios errores acerca de Alfonso el Sabio, a quien atribuye, con el escaso discernimiento de una información rancia, todas las empresas de su tiempo; y sigue aceptando como cosa indudable que *La Vida de Lazarillo de Tormes* se debe al copetudo magnate Diego Hurtado de Mendoza. En *Motivos de Proteo* defectos de esta clase no tienen consecuencia alguna sobre el pensamiento; porque José Enrique Rodó más bien que fundar en los hechos que invoca, nuevas doctrinas, hace de ellos, como las invenciones poéticas, una simple ilustración de su enseñanza.

Tampoco es mérito primordial de este libro, que trata del espíritu, la explicación psicológica. Si por acaso ofrece alguna originalidad sobre el asunto, ella está perdida entre las ideas más corrientes de la ciencia vulgarizada. Se engañan grandemente quienes repiten, por falsas conjeturas sobre accidentales puntos de contacto o de semejanza, que las nuevas interpretaciones bergsonianas informan las tendencias de nuestro autor. Es, por desgracia, de lamentar que eso no sea; porque la orientación de aquella filosofía hubiera dado a *Mo-*

tivos de Proteo un sentido y un alcance de consecuencias infinitas.

Se ha citado entre otros, a propósito de este libro, a Montaigne, Emerson y Maeterlinck. Todo él muestra, en efecto, una curiosidad psicológica y cierta especie de incitación moral con algo de los escritores nombrados; pero sería inútil buscar en sus páginas las confidencias íntimas y el universal interés de Montaigne, la arrebatada transcendencia de Emerson, la aprehensión sutil para lo misterioso, en la naturaleza y el espíritu, de Maeterlinck. José Enrique Rodó nunca excede los términos ordinarios de la inteligencia cultivada. No hay pues que pedirle ni adivinaciones ni atrevimientos.

Por lo que hace al fondo, en *Motivos de Proteo* se limita a recoger y ordenar casos y consejos para estímulo de las vocaciones que se ignoran o se pierden. En una lección incansablemente repetida, sobre el estudio y cultivo propio, destinada a la educación del espíritu. Cabe preguntar si tal obra llena un objeto. Le niega una opinión corriente la eficacia directa y omnímoda que debió de atribuirle su autor; y efectivamente, ni es de creer que en su prolijidad acierte cada uno, entre mil y mil indicaciones inadecuadas, con la receta de posible provecho a su estado, ni aun logrado eso, puede esperarse de una lectura, como no sea por excepción, el impulso decisivo que fija y lleva a realizarse un destino. No hay casuísmo válido para determinar inclinaciones individuales, y es por fuerza, muy pobre personalidad la que se prepara y compone con normas ajenas. Maurice Barrès instauró con diabólica y refinada ironía, para la exaltación del egotismo, una disciplina inspirada en los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, donde al examen de con-

ciencia sigue, con meditaciones, coloquios y oraciones, la contemplación reflexiva de los que él llama «intercesores», hombres modelos de fineza. Es una imitación perversa de las prácticas religiosas en los retiros conventuales. Bajo su exterioridad aparatosa, esta pedagogía encierra un conocimiento sutil de los procesos psicológicos. Ella no pretende amoldar a un tipo abstracto las idiosincrasias diversas; antes por el contrario, su fin es intensificar y robustecer las tendencias íntimas con la admiración de los grandes hombres afines. ¿Por qué no producirán los *Motivos de Proteo* un efecto semejante? Porque, mientras Barrès busca en los «intercesores» el estímulo eficaz de una vida espiritual encarnada en tres o cuatro seres extraordinarios, José Enrique Rodó hace difícil toda orientación con la solicitud excesiva de sus múltiples indicaciones.

Decir que la vida es renovación perpetua vale de igual modo para que celosamente extraigamos a la hora actual de nuestro desarrollo toda su virtualidad o para que abandonemos por transitoria la hora presente al cambio inevitable. Mostrar cuán fácil es el error sobre nuestras propias facultades y cómo un suceso inesperado rompe a veces, de pronto, la certidumbre engañosa de una falsa vocación, es indistintamente motivo para escudriñar con vigilancia constante el secreto siempre dudoso de nuestro ser o para confiar su descubrimiento a un acaso posible siempre. Así podría contestarse punto por punto el libro entero; más ¿no ocurriría lo mismo con otro cualquiera de su índole?

Estimamos en la vida más que a la imitación que repite, la espontánea originalidad que se liberta. Nos choca por eso cuanto asume sobre nosotros el imperio de una dirección impuesta. Preferimos el río de curso caprichoso y orillas cambiantes, al agua encauzada en

canales geométricos. Este amor de lo natural, cuando se trata del espíritu y sus manifestaciones, se refuerza con un valor de otro caracter, que es el amor de la sinceridad: nos repugna como hipocresía lo que parece estudiado. Queremos pensar que las almas superiores se hacen solas, libres, aun bajo la influencia incontrastable de la tierra, del tiempo y de los hombres. Por eso, un libro destinado a formarlas, como son los *Motivos de Proteo,* nos parece, a despecho de todas sus excelencias, cosa artificial y equivocada. No hay más leccion de vida que la vida misma, ni mejor manera de ser que la espontaneidad natural. Grandeza aprendida es indefectiblemente falsa grandeza.

Puede producir cualquier obra la revelación de una virtud oculta; pero es más fácil este efecto en la sorpresa casual de un descubrimiento inesperado que en el estudio prolijo y sometido a ese intento. Acudirán muy pocos a *Motivos de Proteo* en busca de un efecto semejante, y sin embargo, para él fueron compuestos. Los aprovecharán mejor quienes soliciten sólo el deleite de la belleza asociada a nobles ideales. No encontrarán en otras páginas de nuestra lengua, más abundante, más claro y puro, el placer de razonar con reflexivo entusiasmo sobre los altos destinos del hombre. Es una efusión feliz de seriedad filosófica y arte sutil, que mezcla ideas y anécdotas, recuerdos literarios y cuadros originales, paisajes y retratos. Domina en todo el libro un sentimiento de grave respeto por la vida. La impresión de austeridad que él infunde se templa siempre en el gusto de la armonía delicada y de las formas agradables.

Incapaces de comprenderlo todo en esta obra compleja, son muchos los que se afanan por mostrarse entendidos elogiando únicamente y sin mesura las pa-

rábolas. Es corriente la opinión que señala como superior entre éstas a *La pampa de granito,* acaso porque la bárbara exageración de sus cuadros pone más en claro el propósito de la fábula o porque ella parece, a los pocos expertos, la misma sublimidad. Por fortuna están hechas las otras parábolas con mejor gusto y menos artificio. Tiene, en *La pampa de granito,* la figura del viejo, el relieve escultural y duro de la estatua de piedra; pero todo, acción y sentido, es, fuera de eso, en el relato, extralimitación y desvarío. ¡Desgraciados quienes hagan de las facultades lo que el viejo adusto de esa parábola con sus pobres hijos exangües! Más vale el reposo de la muerte que ese tormento dantesco del esfuerzo sin alegría. Nunca ostenta la imaginación de José Enrique Rodó la ingenuidad, propia de una poesía espontánea, de las parábolas evangélicas; la fineza del arte oculta, sin embargo, frecuentemente el trabajo de la creación bizantina, y siempre una intención de noble filosofía exalta, al más alto grado, el valor de estas escenas. En ellas se compenetran la sabiduría y la poesía; ellas constituyen las mejores partes de *Motivos de Proteo,* aquéllas en que un pensamiento egregio, para arraigar más firme y vivo en la memoria y el corazón, ha animado un episodio humano.

EL MIRADOR DE PROSPERO

La preocupación constante de José Enrique Rodó — habrá que repetirlo una vez más a propósito de su última obra — fue siempre el americanismo. Intentó, primero, despertar su tradición olvidada, en varios artículos, y con ellos quiso, al mismo tiempo, suscitar un movimiento de cultura creadora. Dio después for-

ma, en *Ariel*, a su ideal de vida americana. En *Motivos de Proteo*, aunque en términos de universal amplitud, pensando sobre todo en América, llamó al trabajo todas las fuerzas perdidas en el abandono de las almas indiferentes a su propio destino. Acabada esa tarea de promoción americanista, ideó, para coronar su empresa, un proyecto de apoteosis a las más grandes figuras del Continente. De él nacieron su *Bolívar* y su *Montalvo*, que son en *El Mirador de Próspero*, con *Juan María Gutiérrez y su época*, sus trabajos de mayor aliento.

Eran también aquellos dos trabajos, los que su autor prefería entre todas sus producciones. Los compuso con amor satisfecho del tema; porque en Bolívar y Montalvo admiraba a dos hijos de América iguales, si no superiores, en su género, a los máximos próceres del Viejo Mundo. Es precisamente la veneración lo que inspira sus páginas: sería un error llamar estudio a su *Bolívar:* es un elogio. Apagó en él y en Montalvo su ansiedad fervorosa de grandeza. Había hasta entonces vivido en función de maestro, empeñado en levantar esfuerzos con su prédica optimista. A los pueblos jóvenes había dicho la esperanza activa de una juventud eterna. A los hombres había señalado, en el secreto de las almas, para que en la suya cada uno la descubriera, la fuente oculta de una originalidad viva. Sus palabras no tuvieron la virtud milagrosa de transformar a las naciones. Hubiera sido locura esperarlo; con todo, el aplauso unánime y clamoroso tributado a *Ariel* y *Motivos de Proteo* parecía indicar una acción más honda y efectiva que el simple asentimiento o la sola complacencia literaria. La influencia de José Enrique Rodó fue, a pesar del ruido hecho con su nombre, puramente académica. El se

halló. al cabo de los años, en una sociedad ajena a sus ideales. Nunca juzgó, por eso, vana su exhortación entusiasta· confió al porvenir la eficacia que el presente le negaba. El mismo había escrito: «Todo el que se consagre a propagar y defender en la América contemporánea un ideal desinteresado del espíritu — arte, ciencia, moral. sinceridad religiosa. política de ideas — debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir». Tal vez para consolar su corazón lastimado en la mezquindad y pequeñez de su tiempo, tal vez para ofrecer al mundo un testimonio de la capacidad americana, y a los americanos el estímulo de los grandes ejemplos, buscó en lo pasado las glorias soberbias de una América triunfal.

Tuvo el designio de trazar, con sendos retratos, una galería que a todas las repúblicas hispánicas diese representación en la fisonomía de un prohombre. ¿Por qué empezó tan lejos de su patria? Acaso Artigas, más íntimo y profundo que brillante, no seducía su imaginación de literato más afecto a la elegancia que a la fuerza. Quizá también la obra reciente de Juan Zorrilla de San Martín lo disuadió de un propósito que parecería rivalidad chocante; y sin embargo, no hubiera sido inútil. para la memoria de Artigas, la palabra en que José Enrique Rodó confirmase y transmitiera a los pueblos hermanos, con un mensaje de gloria, la verdad sobre el héroe calumniado.

El prefirió iniciar con un prócer de más vívido carácter la glorificación de América. Ninguno se encontrará más apropiado que Bolívar. No ha hecho José Enrique Rodó un relato de su vida, sino la semblanza del personaje. Para mejor fijarla, con el relieve de las contraposiciones, evoca junto a él, en clásico paralelo, la figura templada y circunspecta, del general

San Martín. Cautivan su admiración en Bolívar el conjunto diverso de las aptitudes y la instantánea viveza de los arrestos. Político de pensamiento audaz y, a la vez, caudillo de ejecución decisiva, personifica en sí a la Revolución Americana en su doble carácter institucional y guerrero. Pertenece a la ciudad por su formación esmerada, y su personal arrojo lo coloca, en la campaña, a la cabeza de las gentes incultas. La educación europea lo ha dotado de la más fina urbanidad sin amenguar en nada su ingénita braveza criolla. Es el alma de una epopeya tumultuosa. Enciende a las multitudes en el fuego de sus pasiones, y las conduce, obedientes, a luchar por la realización de un nuevo destino. Se yergue sobre el contraste de las derrotas con altivez invicta; corre al peligro, y en el peligro hace suya la victoria incierta. No hubo en su tiempo ambición más difícil y grande que la suya: quiere a toda nuestra América unida en un solo pueblo libre. Quebranta un pasado secular: rompe en su patria la opresión extranjera, y lleva consigo la libertar a cuantas tierras pisa. Es la que él anda, sin caminos entre los pueblos aislados, la tierra maravillosa de América, suelo de cataclismos y de fertilidad estupenda, bosques vírgenes, infinitas soledades, montañas altísimas, aguas de torrentes en ríos procelosos, profundos lagos dormidos en la paz de las cumbres, hielos y nieve perpetua bajo el sol tropical. Funda repúblicas y sueña un imperio. Grande como es en la guerra y la política, se inclina a los halagos de la mujer y de las letras: sabe hacerse amar y gusta de escribir frases de arrebato genial y gentil pompa. En la historia de nuestro Continente él es, por excelencia, el Libertador; en su raza no tiene par. Más humano en la sencillez del corazón, más puro en la modestia de su

vida, de otra estirpe, su único igual en grandeza activa dentro del Nuevo Mundo es Washington.

Para hombre tal José Enrique Rodó era todo entusiasmos. No pretende analizar su espíritu; no cuenta paso a paso, ordenadamente, su existencia; no mide, tampoco, el alcance verdadero de su acción magnífica. Señala apenas, dispersamente, a grandes saltos, los rasgos prominentes del héroe cuando, en la confusión de los sucesos contrarios, estallan fulminantes, como relámpagos que deslumbran y aturden, sobre el desconcierto de las muchedumbres atónitas. «Varón estético» llama a Bolívar; y escribe con orgullo: «Es el barro de nuestra América atravesado por el soplo del genio, que trasmuta su aroma y su sabor en propiedades del espíritu, y hace exhalarse de él, en viva llama, una distinta y original heroicidad».

Dos aspectos ofrece la obra de José Enrique Rodó, uno social, otro literario. La preocupación americanista llena casi por completo el primero; a él corresponde, en *El Mirador de Próspero*, su *Bolívar*. El culto de las letras, el amor de la palabra, hace que, en el mismo libro, elija a Montalvo para asunto de otro elogio americano. Después de su *Rubén Darío*, éste es su único trabajo de importancia sobre un escritor. Aquél, según sus propias expresiones, había sido un ejercicio de gimnasia, un ensayo de flexibilidad intelectual. Rubén Darío no satisfacía sus anhelos más hondos; carecía, a su juicio, en la época de *Prosas Profanas*, de interés humano [8]. En Montalvo, por lo contrario, ve

8 José Enrique Rodó no aprobó nunca los *Cantos de Vida y Esperanza* Le oímos decir una vez que, de tener que juzgar esa obra, habría sido severo con ella El arte en Rubén Darío pudo seducirlo cuando le ocultaba el alma del poeta; pero no bastó siquiera para contentarlo, cuando reveló desnudamente las agitaciones y miserias de un corazón gastado en

«la típica representación del escritor, en la integridad de facultades y disciplinas que lo cabal del título supone». Sólo es igual una cosa en los dos personajes estudiados: el arte de la expresión, la pulcritud de la forma. A los ojos de José Enrique Rodó no hay tras esto, en el poeta, más que una curiosidad exquisita de superficial y rara belleza; en cambio, la producción de Montalvo encierra en sus páginas, inquieta y vivísima, el alma entera de un hombre excepcional y con ella, mezclada a sus afanes, a sus luchas, a sus derrotas, a sus triunfos, la historia de un pueblo americano que se debate contra la tiranía y se educa para la libertad. La crítica en *Rubén Darío* es el paseo de un jardín, la visita de un invernáculo, en *Montalvo*, quiere ser la resurrección de un prócer en su medio.

Causa natural extrañeza que el autor describa en este ensayo, como cosa vista, lugares que no ha contemplado nunca, y no ha podido conocer, por consiguiente, sino por referencias: así, la región de Ambato, donde nació Montalvo, y Quito, centro de la sociedad y foco de la vida en que él actuó. El riesgo de la artificialidad era manifiesto en semejante pintura. La acometió, sin embargo, para que nada faltase en su trabajo, hecho para ser definitivo. No es ella un mero adorno; aunque por sí misma atrae y retiene la atención en su magnificencia, está allí como elemento activo en el proceso de la existencia humana. Siéntese ésta más débil ante el paisaje enorme. Los terremotos, frecuentes, anonadan la obra y el espíritu de la civilización. El indio, esclavo de la miseria, es allí una

desórdenes. Lo que estimábamos nosotros, por íntimo y humano, sobre todas las cosas de Rubén Darío, en nuestros *Motivos de Crítica Hispanoamericanos*, a él le parecía indigno de un arte superior.

sombra triste. De su fácil libertad anterior a la conquista española, ha pasado a una servidumbre abyecta, y en ella perdura aniquilado. Se le desprecia y maltrata: es un cuerpo ruin, de explotación más cómoda que las bestias de carga porque se presta dócilmente a labores múltiples y más complejas. De su condición terrena sólo se ocupa la religión para resignarlo y someterlo con la promesa de una justicia reparadora y la amenaza terrible del infierno. Tampoco hace nada por él la república. Velan el letargo de la ciudad los conventos, que, por caridad reglamentada, alimentan con sopa boba a la indigencia sumisa. Son cosa de ellos la común instrucción y la Universidad. No habría prevención más hábil para conjurar los peligros de la inteligencia contra la fe si las trabas y artimañas valiesen con el pensamiento más que para enconarlo. Tal vez sea el despotismo la mejor escuela de la libertad. En él templó Montavo su espíritu rebelde.

Compendiosamente expone José Enrique Rodó las vicisitudes políticas del Ecuador hasta el momento en que Montalvo levanta su voz airada contra García Moreno. No le parece mucho, para introducción de un artículo sobre aquél, la historia entera de su patria. Sobre García Moreno escribe con respeto, sin duda porque, entre los tiranos, fue excepción de grandeza por su austeridad, por su heroísmo y su abnegación a la causa de su credo, pero acaso también porque sin él hubiese faltado un incentivo de majestad a la pasión desbordante de Montalvo. «Montalvo —dice— es, en la faz civil y militante de su historia, el enemigo de García Moreno. Como Sarmiento para Rosas, para García Moreno, Montalvo. No le era indigno en talla al enemigo, ni se trabó la lucha en campo falto de interés ideal». Es de ver cómo cita con orgullo colmado las

soberbias frases lapidarias del escritor enardecido contra el déspota devoto. Admira en sus palabras el arma victoriosa de un duelo a muerte entre el derecho y la fuerza, entre la espada y la pluma. Pensaba que en donde todo está por hacer o aún hay algo que cumplir en el orden social, es ministerio indeclinable de los mejor preparados la dirección y vigilancia de la causa pública, y Montalvo, vehemente en cuanto emprendía, y hasta el último extremo cuando tropezaba con oposiciones de ajena voluntad, supo conciliar, en el más recio encono de la polémica, su extremada pulcritud de literato con el interés de la política. En él se daban juntas, conformes y conspicuas, las virtudes que José Enrique Rodó exigía de los americanos. Ambos sintieron por su patria y por toda la América española un solo amor igual y grande, que no era ciega idolatría de su pasado ni entusiasta apego a su presente, sino la esperanza de un destino altísimo en la historia de la humanidad. Cifraban su continentalismo en la formación de una conciencia nueva. Pueblos nacidos bajo la advocación de los principios sociales más generosos, abastecidos pródigamente con las riquezas naturales de un territorio inmenso, nuevos entre las naciones de cultura más adelantada, sin compromisos de interés ni odios heredados, ningunos fueron más favorecidos, ningunos están más inexcusablemente obligados a enaltecer la vida humanizándola.

Montalvo no sufre dilaciones al cumplimiento de ese deber: altivo como un grande de España, diserto como un retórico, terco, sesudo, pronto, anatematiza a carcajadas, con acritud violenta y estigmas imborrables, a los espíritus reacios.

El, por su parte, es siempre el hombre de letras a quien los buenos libros hacen vivir, sobre las contra-

riedades y miserias del momento, en compañía de las grandes almas escogidas por su admiración. Tiene más presentes a los héroes y literatos que a sus vecinos y conciudadanos. Como habituado al trato de los clásicos, se expresa clásicamente, con la sintaxis del Siglo de Oro pulida en el siglo XVIII. Se diría que pretende mostrar al mundo cómo un americano es capaz de competir victoriosamente con los españoles en el más genuino manejo de su idioma.

Celebra José Enrique Rodó en Montalvo, con mucho encarecimiento, la cultura amplísima y el dominio del lenguaje. Son dos cosas raras en América, donde falta ambiente para el estudio y el habla común es pobre y menguada herencia de rudos conquistadores y colonos. El problema de la cultura reviste en América ingente importancia. Somos europeos por nuestro origen y tenemos las instituciones más liberales del mundo; pero la masa de nuestra población se halla intelectualmente más atrasada que cualquier pueblo de Europa. No se propaga entre nosotros, como en ésta, el espíritu de la civilización. Los esfuerzos individuales se pierden aislados, sin fundirse en un impulso común; no hay entre ellos continuidad ni entroncamiento; independientes unos de otros se hacen difíciles y estériles. Montalvo, si no es su acción política, nada tiene de americano; sería intento inútil buscarle antecedentes fuera de España y de la universal tradición clásica. Literariamente es extraño a su tierra hasta cuando la describe y rememora a los héroes de su emancipación; y no podía ser de otro modo, ya que no había manera propia de América en el arte y no entraba en sus miras el proyecto de crearla. Amigo de la perfección, se vio precisado a adquirirla en el estudio de los autores castizos, eludiendo cuanto cabe en lo posible, toda in-

fluencia regional. Reunió, así, a un fuerte amor de América una sobresaliente aptitud de hablista. Era lo necesario y suficiente para lograr de José Enrique Rodó un culto apasionadísimo.

Nunca supo éste admirar sino comprendiendo; su crítica literaria, igual en esto para *Montalvo* que para *Rubén Darío*, es en lo esencial el análisis del escritor hecho mediante su obra explicada en cada uno de sus elementos. El descubre en Montalvo, bajo el desorden indiferente al desarrollo del tema, el ímpetu fácil de un ingenio vivaz y revoltoso. Entre las más grandes cosas, el autor, que las trata, olvida unas por otras, y con frecuencia a todas para acordarse de sí mismo. Tiene eso de Montaigne dice el crítico, y en seguida señala, como otro capricho de su genialidad, su expresión desusada, en formas de otras épocas. Tópico es éste en que José Enrique Rodó se para atento. El también estuvo empeñado en el propósito de conquistar para su pensamiento un lenguaje condigno; pero fue diferente la orientación de uno y otro en la misma empresa: Montalvo se propuso resucitar para sí el buen español antiguo; José Enrique Rodó quiso escribir un castellano que pudiera ser hoy y mañana el idioma de toda América. Aquél se volvía al pasado; éste pretendía adelantarse al porvenir; el primero es todo arcaísmos; el segundo, una aspiración de modernidad. Por eso aunque aplaude José Enrique Rodó, como singularidad anacrónica, la prosa de Montalvo, no la recomienda.

Traspuestas las condiciones más extensas y visibles, de plan y lengua, persigue el crítico la definición del escritor estudiado, en el discernimiento de sus cualidades. Advierte desde luego su amor de la belleza plás-

tica y sensual, revelado en descripciones incontables de héroes, mujeres, paisajes y toda especie de objetos.

Hubiera deseado que a este gusto de la hermosura uniese el interés por las ideas. «¿Fue pensador Montalvo?» se pregunta, y como a su pesar, reconoce que la pasión de partido hizo de él un luchador tan sin tregua obligado a contender y de tal modo hecho a la actitud de pelea, que da en ella por inclinación natural hasta cuando parece más distraído y ocioso. Su inquietud combativa es alacre. Diestro en mandobles y punzazos, los asesta de buena gana y riendo. Tiene la risa franca, fuerte y noble, que es signo de salud y superioridad. Ríe de sus enemigos y de las cosas bajas, con risa de burla y desprecio; ríe con socarronería maliciosa los engaños y malaventuras del amor; lo regocijan el donaire, el desenfado, la gracia y la picardía. Ríe alto, a la española, como grande. «Caballero de punta en blanco», es siempre digno: de todo razona con ligereza: de todo se divierte con facilidad; pero si por acaso un recuerdo o la ocasión le depara el encuentro de una grandeza humana, es de pronto el espíritu grave, altivo, de arrebato generoso, que siente con orgullo la prerrogativa de la conciencia y el gobierno de la vida.

No es inútil para acabar de conocer a José Enrique Rodó esta consideración somera de sus admiraciones máximas. Bolívar y Montalvo son dos encarnaciones de su americanismo, glorioso en la actividad política el primero, distinguido el segundo en las letras, grandes ambos por el aliento denodado y heroico. Bolívar es la conciencia de la unidad americana que se adelanta al destino en un sueño majestuoso. Montalvo, solo y desamparado, señorea la cultura clásica y el idioma de Castilla como ningún español de su tiempo.

Grandeza moral, americanismo, cultura: eso quiso inculcar a sus coterráneos, eso buscó y celebró en los próceres del Continente, eso fue José Enrique Rodó.

SU ESPIRITU

Nadie disputó a José Enrique Rodó su primacía de crítico hispanoamericano. Fue para todos un «maestro» con doble título a ese dictado por la excelencia de su arte y por su influjo de pensador. Era efectivamente entre los americanos el más capaz de trabajar con maestría de belleza en los dominios de la filosofía.

«La crítica —escribe Anatole France— es en el orden cronológico la última de todas las formas literarias; ella acabará posiblemente por absorberlas a todas. Conviene admirablemente a una sociedad muy civilizada, rica en recuerdos y de tradiciones ya largas. Es particularmente propia de una humanidad curiosa, sabia y culta». José Enrique Rodó fue crítico en una sociedad sin cultura ni interés por la vida intelectual. Recuérdese cómo habla de ella en Montalvo: «Para las altas cosas del espíritu, toda esta América española ha sido, en escala mayor, soledad de villorrio». Fue esta situación afligente lo que determinó su carrera literaria: había una gran empresa que intentar en bien de América: era preciso despertar su pensamiento, su conciencia de Nuevo Mundo, y José Enrique Rodó se puso a realizar empeñosamente ese propósito.

La investigación histórica propiamente dicha no lo atrae ni satisface: apenas le dedica, al principio, la diligencia indispensable para reunir y dar a conocer brevemente, en páginas dispersas, los anteriores ensayos de americanismo. No le interesa lo que antes se

ha hecho sino por su relación posible con lo que ha de hacerse; mira al pasado para encarar mejor el porvenir.

Su crítica no es un eco de voces muertas, ni tampoco un fallo de inútil apreciación literaria. Comprender y hacer comprender, esto es lo que él quiere. Empieza como vigía del pensamiento para acabar en educador de espíritus y pueblos. Su literatura va orientada a la política y la moral. Una aspiración espiritualista emerge de su descontento bajo el imperio del positivismo en la filosofía, del naturalismo en la novela, y del parnasismo en la poesía. Su inquietud se adelanta, en clamor de espera, al ideal necesario: *El que vendrá*. Advierte rumbos todavía indecisos; presiente el advenimiento próximo de *La Vida Nueva*. Entre tanto él, con su mensaje, prepara la revelación inminente de la era feliz. Remueve ideas; ilustra inteligencias; propaga una aspiración de cultura, el entusiasmo por las cosas nobles. Se forma a su rededor una atmósfera de intelectualidad literaria; se hacen corrientes en ella las tendencias de modernos filósofos y exquisitos artistas. El alma pensante de América es en 1905 muy otra de lo que era diez años antes, y en ese cambio tiene parte principalísima la obra de José Enrique Rodó.

Poco o nada es nuevo en ésta; no se desvive su autor por la originalidad; muy joven todavía, renuncia para siempre a la creación personal por sumirse en el estudio gozoso de la producción ajena. Supo concebir y practicar la crítica a manera de fruición, según lo demuestra cumplidamente su *Rubén Darío*. El análisis no agota su emoción: la intelectualiza y aguza. No se admira bien sino cuando se ha comprendido, hasta donde es posible, el misterio de la belleza. El no lo

ignora: partidario del arte social y humanitario, ha sentido y explicado con simpatía y acierto a Rubén Darío, poeta celoso del arte puro extraño a toda intención útil o moral, como ningún otro poeta americano lo había sido por el más adepto crítico de su escuela.

Decía Anatole France que sus artículos recogidos en *La Vie Littéraire* son las aventuras de su alma en viaje a través de los libros. José Enrique Rodó, grato a la exactitud de la expresión, pide lugar en la crítica para «un episodio cualquiera de esos viajes que llamamos lecturas». Es significativa y clara la diferencia del pensamiento bajo la semejanza de la fórmula. Para uno la impresión caprichosa y libre lo es todo; para el otro es a lo sumo una licencia consentida o excusable. Hubo un momento en que José Enrique Rodó, seducido por la magia de *Prosas Profanas*, se creyó casi un diletante y se mostró dispuesto a seguir, acompañando a todos los poetas, los caminos diversos de la belleza irresponsable. Su *Rubén Darío* fue sin embargo, sólo una excepción en su obra. Nunca se prestó de nuevo al encanto de la poesía que aparta de la acción como las sirenas y las quimeras. Ariel iba a triunfar en su espíritu sobre las sugestiones del arte peligroso. *Ariel* es arte y deber. Entregado a su culto, José Enrique Rodó convierte su trabajo en ministerio social.

Ve en América la tierra de promisión para los más altos sueños de los hombres: en ella no tiene la historia —el pasado— ningún título que oponer a los derechos del porvenir —el ideal: la vida, sin norma que la aprisione y violente, puede realizar los más atrevidos pensamientos. Mientras en Europa la democracia y la república se debaten contra organizaciones consolidadas por veinte siglos de existencia,

aquí nada se les resiste, y parecen las formas resultantes de un desarrollo necesario. ¿Qué falta para que sea un hecho esta esperanza? Falta que ella encarne y florezca en el corazón de los americanos. José Enrique Rodó cree en los milagros de la palabra y predica el evangelio de América bajo la advocación de Ariel y con evocaciones de Renán y Guyau. Hay quien hace derivar sus tendencias espirituales de Boutroux y Bergson; es indudablemente un error: la influencia de estos filósofos no había llegado aún a Montevideo, ni quizá a parte alguna de América, en 1896 y 1899, cuando en *El que vendrá* y *Rubén Darío* hacía el autor su profesión de fe idealista. Su actitud cambia apenas desde entonces. Taine y Renán son siempre sus maestros predilectos; más próximo al primero que al segundo por la calidad de su espíritu, prefiere sin embargo la especulación libre y diversa de éste al dogmatismo cerrado y seco de aquél. Se contenta con hacer prácticos, en su aplicación a la vida, los principios de una filosofía generosa.

Su nota personal es una constante insinuación estética en los problemas de la política. Todo lo aprecia y quiere que sea apreciado con «entendimiento de hermosura». Busca en los artistas, en los poetas, en los pensadores, grandes ideales, y se consagra a infundirlos en los hombres para amoldar con aquéllos la realidad. «¿Qué es el verdadero crítico —pregunta Oscar Wilde —sino aquél que lleva en sí mismo los sentimientos de mil generaciones y a quien ninguna forma del pensamiento le es extraña y ninguna emoción desconocida?» José Enrique Rodó hubiera aplaudido con orgullo esta definición; pero habría también reivindicado para el crítico el ministerio de una acción efectiva sobre la sociedad, contra la opinión del

mismo Oscar Wilde, que dijo: «No hacer nada es la cosa más difícil del mundo, la más difícil y la más intelectual... El elegido vive para no hacer nada. La acción es limitada y relativa. Ilimitada y absoluta es la visión del que se sienta tranquilo y observa o del que camina en la soledad y sueña». José Enrique Rodó hacía que los sueños de la soledad fuesen un fermento de labor entre los hombres.

El no soñaba sino leyendo: todo su pensamiento lo debe a los libros. Para escribir algo necesitó siempre un motivo o una inspiración ajenos. Había anunciado que su crítica sería a veces «una impresión, una producción refleja de arte, una nota de simpatía, el eco personal de un sentimiento que vibra en el alma de los tiempos». Producción refleja, eco de los tiempos: no podría calificarse de mejor manera la obra de José Enrique Rodó.

Cuesta descubrir en ella la nota personal que él prometía. Dijo en la última página de *Motivos de Proteo* que en ellos está su alma, que «el libro es su verbo fiel y tiene su acento. El libro y ella son uno: un libro que se escribe, o es papel vano, o es un alma que teje con su propia substancia su capullo». Después de esta declaración parecerá fácil a quien no lo haya intentado, el descubrimiento del autor a través de su obra. La empresa es ardua sin embargo, lo mismo para los detalles exteriores que para la intimidad y los caracteres esenciales de su espíritu. Leed en el capítulo CLVII cómo describe la llegada turbulenta del invierno, y creeréis que el escritor vive en el campo, entre árboles, con un molino de aspas al alcance de la vista, junto a un largo camino polvoroso, por donde pasa tarde a tarde una moza con su vaca. Leed sus consideraciones sobre los viajes, y acaso lo tendréis por un peregrino

perpetuo. Os engañaría esa doble presunción: residía José Enrique Rodó en el viejo centro de nuestra ciudad, y sólo muy rápidamente había recorrido del mundo, cuando eso escribía, las calles más concurridas en tres o cuatro capitales sudamericanas. Como en la fábula virgiliana, serían acá necesarios los consejos mañosos de una Cirene astuta para aprisionar a este nuevo Proteo sin forma individual y más inaprehensible que el antiguo.

Cuando se estaba preparando la «Biblioteca de Obras famosas», José Enrique Rodó, solicitado su concurso, eligió para ella, y no sin causa, la parábola de *Los seis peregrinos*. Eran todos jóvenes y paganos, la palabra del maestro Endimión los convirtió al cristianismo. Un mismo pensamiento, que les pareció vocación común, los llama un día a predicar a su vez el evangelio de Cristo en la ruta seguida a través del mundo por las conquistas de Alejandro. Y juntos los seis discípulos, marchan a encontrarse con su maestro en el punto convenido para la partida; pero sólo dos llegan al término fijado. Cuatro han desistido de su primer propósito a lo largo del camino: uno, por compasión de los hombres a quienes hubiera tenido que abandonar; otro, por amor del arte y de la belleza paganos; el tercero, por los afanes materiales de la vida; el último, sin motivo aparente, que también es real motivo, por desgano, por desilusión, por cobardía, por abandono a la naturaleza. Sólo arriban, pues, al lugar convenido Agenor, que peregrinó como sonámbulo, absorto en su fe, ciego y sordo al mundo y a la vida, e Idomeneo, que se detuvo, complaciente y complacido, con los otros discípulos, para ayudar a los que sufren y a los que trabajan, para oir el canto del poeta y gustar el espectáculo de la tierra fecunda.

«Y así, junto al maestro que representaba para ellos la verdad, inmunes a las tentaciones a que habían sucumbido los discípulos que, veleidosos o cobardes, no continuaron el camino, partieron Agenor, el entusiasmo rígido y austero, la sublime obsesión que corre arrebatada a su término, con ignorancia o desdén de lo demás, Idomeneo, la convicción amplia, graciosa y expansiva, dueña de sí para corresponder, sin mengua de su fidelidad inquebrantable, al reclamo de las cosas, el convertido de Atenas, que, de paso para su vocación, supo atender a las voces con que lo solicitaron, la caridad, el arte, el trabajo, la naturaleza, y que, de las impresiones recogidas en lo vario del mundo, formaba, alrededor del sueño grande de su alma, un cortejo de ideas...»

Si en alguna parte de su obra está José Enrique Rodó, es en este cuento, y es también indudable que él se ha visto a sí mismo en el peregrino de vocación segura y alma hospitalaria y noble. Nadie le contestará nunca, no ya la amplitud de espíritu que da entrada a cuanto se llega a él o cruza a su paso y alcance, sino tampoco, y esto es mucho más, su ardor entusiasta por saber íntimamente de todo lo humano. Sin embargo, si es posible una fusión entre el alma de Idomeneo y la de Lucio, el peregrino a quien el arte del cantor oído en la mitad de la jornada embelesa y cautiva con las ficciones de un ideal maravilloso, en esa mezcla se hallaría, mejor que en solo Idomeneo, la representación exacta de este escritor. En Lucio hay una apostasía, y no es por cierto en ella donde puede encontrarse la semejanza aludida; pero hay también como un encantamiento absorbente del arte: la belleza de creación humana triunfa en él de la realidad y la vida, y aquí, en esta sumisión del espíritu al poder inmenso de la poesía, si se la atenúa y corrige convenientemente por la subsistencia de una vocación personal, puede y quizá debe reconocerse uno de los resultados que ha producido en el pensamiento de José Enrique

Rodó su cultura extraordinaria. El dirá contra Lucio, con Idomeneo, después de haber escuchado al poeta: «Tu fe era débil; yo siento magnificada y victoriosa la mía; yo guardo para mí el dulzor del canto, y como se arroja la corteza de la almendra, desecho la vanidad de la ficción»; él mostrará con orgullo entre «el cortejo de las ideas formadas con las impresiones recogidas en lo vario del mundo», «el sueño grande de su alma»; porque, efectivamente, en su espíritu seducido por la contemplación perpetua de la belleza artística, la fe propia persiste fecunda y entera, y se traduce en obras activas. Esto, con todo, no impide que para él sea el pensamiento ajeno una cosa tan próxima siempre a su pensamiento como la realidad y la vida. En el cortejo de las ideas que acompañan el sueño de José Enrique Rodó, son tanto como las flores del camino, o tal vez más, los recuerdos literarios. La suya es, más bien que flor de naturaleza, flor de sabiduría.

SU ESTILO

José Enrique Rodó no se contenta, en efecto, con exponer las cosas como las hubiera sentido a no conocer en el arte una característica expresión de ellas. Las dice con doble trabajo y mérito, sin faltar en lo más mínimo a la exactitud, y al mismo tiempo recordando en su forma, de algún modo, las notas relevantes que filósofos y poetas han asociado al asunto. No se puede ser un pensador moderno sin estudios vastísimos; siempre se estaría en el mismo punto de arranque si por exigencias de una originalidad absoluta y mal entendida hubiese que excluir de la propia labor las conquistas ajenas. La extrema cultura es condición ineludible para quien no se resigne a ser en lo

intelectual un rezagado. Hay por otra parte doble placer en percibir sobre lo nuevo el reflejo de lo antiguo.

El verdadero crítico multiplica en su espíritu, con los recuerdos atesorados en las obras leídas, las impresiones que recibe: los ruidos exteriores despiertan en su memoria, como un eco, enseñanzas ilustres; cada nota del mundo resuena para él con el acorde humano de una música hecha de pensamiento y de belleza. José Enrique Rodó está definido en estas frases. Nadie tiene como él, entre cuantos hablan castellano, el don singular de exprimir en sus obras, sin romper la armonía de las ideas, la riqueza de una erudición, no seca y árida a la manera de los cadáveres preservados contra la descomposición pero abandonados a la muerte, sino viva y amable como las vírgenes resucitadas en la frescura de su juventud o como aquella Bella Durmiente del Bosque igual, después del sueño centenario, a la novedad de la primavera y de la flor. «Perdura en las paredes del vaso —escribe él mismo en *Motivos de Proteo* — la esencia del primer contenido; de modo que el licor nuevo que viertes, se impregna de esa esencia; y cuantas veces mudas el licor, tantas otras veces se mezcla, con el aroma propio del nuevo, el dejo del que fue servido antes que todos». Al expresarse así evoca a Renán, y asocia en sus palabras, al sentido claro de una idea nueva, la impresión vaga y dulce del maestro amable y de su filosofía resumida en su dicho célebre: «Vivimos del perfume de un vaso vacío». Tal otra frase, para citar ejemplos distintos al anterior, exhibe en su agudeza el ingenio penetrante y artificioso de Gracián, la severidad fastuosa de Saavedra Fajardo o el gracejo y la arrogancia de Montalvo. Aunque por excepción, tal vez única, estas influencias extrañas llegan a informar todo un

capítulo en *Motivos de Proteo*, ¿Acaso no parecen de G. Martínez Sierra, y no podría el alma de éste disputar por suyas, al arte magistral de José Enrique Rodó, las dos páginas del capítulo XV, tan frescas, tan suaves, tan efusivas en su familiaridad, tan corrientes y claras en su fluidez?

La riqueza de una erudición derrochada sin miramientos y el gusto de imprimir en las ideas las cualidades que hubiesen adquirido al pasar por el pensamiento de los escritores predilectos y así dotarlas, en su novedad preclara, de un timbre de ilustre alcurnia, son, en las producciones de José Enrique Rodó, notas de refinamiento o diletantismo, algo así como la parte que pudiera tomar Lucio en las empresas de Idomeneo. Se comprende que él cuide la vocación como lo predica en sus *Motivos*, por el peligro en que está la suya en ese empeño mortal de asimilaciones sucesivas y continuos cambios; se comprende también que, no siéndolo en el fondo, parezca a veces un simple diletante, porque tiene sin la esencia del diletantismo, muchas de sus condiciones y caracteres; y se comprende por fin que, no sintiendo sobre su esfuerzo la dirección de un marcado temperamento personal, requiera la vigilancia segura de la voluntad atenta a preservar su labor de todo extravío.

José Enrique Rodó no es un escritor espontáneo, de expansiones fáciles y vuelo arrebatado. La reflexión serena, cualidad de filósofos que distinguió en el mundo, con eterna juventud, a la madurez de Grecia, es el carácter eminente de su obra lozana y vigorosa. Toda ella está iluminada por una radiación clara de ideas encendidas en el calor del entusiasmo y meditadas con sosiego de gestación perfecta.

El señorío de la inteligencia imperturbable se ex-

tiende en ella a todas las cosas y las aquieta con orden supremo, en lúcida armonía. Ningún desconcierto de inhabilidad o abandono altera su equilibrio clásico. No es solamente exterior o formal esta aptitud del artista: quien es sobre todo capaz de una labor inteligente en las letras, suele trabajar con preferencia en cosas del entendimiento, y así lo hizo siempre José Enrique Rodó. Sus primeras producciones fueron de estudio sobre la literatura; casi contemporáneo de ellas, aparece *Ariel*, que inicia su apostolado filosófico: literaria y filosófica, la obra entera de José Enrique Rodó tiene siempre un fin educativo o práctico: no deleita sólo por el placer de la belleza; antes mira y persigue como principal objeto la enseñanza educadora del espíritu.

Su prosa tiende al principio a la amplitud oratoria. Redondea el período por el gusto de la altisonancia, y sólo admite la brevedad con el golpe de efecto. La tendencia a lo grande se marca en la escritura de *El que vendrá* con el uso pródigo de las mayúsculas en palabras como Vida, Pensamiento, Arte, Pintura, Objetividad. Busca, para las ideas, imágenes expresivas, no por natural inclinación, sino con estudiado propósito, que nunca traduce la impresión directa de las cosas, y sin embargo presta figuraciones retóricas a lo que no ofrece aspectos sensibles. La influencia de Rubén Darío, cuando escribe su estudio sobre el poeta, decide un cambio radical en su manera. Por un momento quiere ser entonces colorista y se empeña en dar a su frase la viveza de las sensaciones. Con *Ariel* reaparece naturalmente en su obra el tono oratorio, que no es ya como antes árido y seco. El conocimiento de Guyau lo induce a la efusión cordial y simpática. Del mismo Guyau aprende a convertir la doctrina en cuentos y episodios. Adopta sin embargo, la actitud solem-

ne, definitiva en él, del maestro que enseña, del apóstol que predica. Su estilo progresa notablemente en *Motivos de Proteo* para las descripciones y parábolas. Adquiere en ellas una pureza extraordinaria de sentido, cierta levedad como de trasparencia en unos casos, la fuerza de las masas monumentales en otros. Al mismo tiempo se hace difícil, y tal vez pesado, en la exposición de ideas. La forma de su *Bolívar* y su *Montalvo,* que él estimaba sobre cuanto había hecho, tiene de sus primeras producciones el gusto de la grandilocuencia, y debe a Montalvo y Martí su fuego arrebatador, su ardor nervioso, su alada intensidad. Hay detalles, como la omisión del verbo y del artículo, nunca usada antes de los *Motivos,* muy rara en éstos y frecuente después, que denotan a las claras el influjo de aquellos dos célebres hablistas americanos sobre José Enrique Rodó.

Es verdaderamente heroico el esfuerzo tenaz que trabaja sus obras hasta agotar, antes que su constancia, su posibilidad de mejorarlas. Necesita de la misma inexhausta voluntad que lo mantiene en su labor encarnizada, para desprenderse de ella y entregar insatisfecho aún y siempre, la página definitiva.

«Imaginar lo perfecto y esforzarse hasta la heroicidad por alcanzar un rayo de su lumbre, pero no lisonjear este amor contemplativo con la esperanza de la posesión, porque es amor de estrella que está en el cielo; alimentar el sueño de perfección, limitándolo por la experiencia y el sentido de las propias fuerzas, para saber el punto en que la tensión a que las sometemos, ha agotado su virtualidad y después de la cual toda porfía será vana; y llegado este momento, acallar los demonios burladores y malignos que en gárrula bandada nos bullen dentro de la imaginación, mofándose de lo que hemos hecho y excitándonos a romperlo o abandonarlo; quemar en tal instante las naves de la voluntad ejecutiva y obligarse a terminar la obra y a confesarla por propia ante nuestra concien-

cia y ante los demás, como se confiesa y reconoce al hijo sin mirar lo que valga; ése es el modo —es él quien así habla— como el sueño de perfección pueden conciliarse con la actividad resuelta y fecunda».

José Enrique Rodó no componía y escribía al mismo tiempo sus libros. Concebía primero la idea madre, el plan; iba después apuntando muy lentamente, poco a poco, en pequeñas hojas, a medida que le pasaban por la cabeza, los pensamientos oportunos. Así formaba, en páginas hacinadas, el material, la cantera de sus futuras extracciones proficuas. Esta parte de su labor le era fácil: de él exigía únicamente el cuidado necesario para sorprender y fijar las ideas que brotaban, muchas veces inesperadas, solas, sin antecedentes conocidos, prontas a dispersarse como nacieron. Seguía a esta primera etapa, otra que era, al contrario, de lucha tremenda: la redacción, la escritura. Ella está descrita por el autor en *La gesta de la forma.*

Largos años de asidua y exclusiva dedicación a las tareas literarias hicieron de José Enrique Rodó, con sus naturales dotes, uno de los más hábiles escritores castellanos. Fue en su época el supremo artífice de la prosa americana. Su estilo es un prodigio de maestría. En él cultiva preferentemente la dicción correcta, la construcción de la frase, más que la virtud expresiva de la palabra, aunque diga y crea otra cosa cuando, señalando sus propósitos en los trabajos de la forma literaria, se confiesa empeñado en «devolver a la prosa castellana color, resalte y melodía, y en henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos ni los realistas de la anterior centuria llegaron más que a demediar, en la sintaxis y en el léxico». Nada habría que agregar en este punto a lo ya dicho si la complejidad excesiva de su escritura

no fuera a veces motivo de confusión y dificultad. Su frase, con frecuencia demasiado larga, se hace inaprehensible o distrae y pierde en los miembros incidentales de una construcción recargada, la atención que se necesita para abarcarla en su conjunto. Este es su mayor defecto; él desluce en muchas partes el mérito sobresaliente del estilista; hace trabajosa para todos su lectura, y para muchos, aunque no lo declaren, inasequible su inteligencia. Hay escritores de suprema perfección al alcance de todos aunque sea para pocos el placer de gustarlos íntegramente; así, en España, Fray Luis de León, y en Francia, Renán. Ambos tienen el tipo de frase cuyo sentido va desarrollándose progresivamente de manera musical. La frase de José Enrique Rodó es de otro tipo; no es la música sino la arquitectura lo que puede dar una imagen para representarla. El sentido no se va haciendo poco a poco en ella, según se desarrollan y suceden sus miembros: para comprenderla es necesario haber percibido juntas todas sus partes. Por eso puede ser comparada a un edificio: tiene efectivamente la armonía estable de las líneas que se traban en concreciones fijas, no la armonía vaga, libre y ondulante de la concepción musical.

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN *

I

«Es la voz de la Patria»... ¿Quién no le ha oído repetir una y cien veces la idea de Carlyle sobre el poeta, expuesta a propósito de Dante, en su obra *Sobre los Héroes y el Culto del Héroe?* En Dante — dice Carlyle —hablan los diez siglos mudos de la Edad Media. El poeta formula en palabras de belleza la verdad oculta que vive entrañada en el corazón del mundo, en espera del vidente capaz de llegar a ella y de arrancarla a su misterio para ofrecerla, en toda su dignidad sagrada, a los hombres. D. Juan Zorrilla de San Martín, ya tarde y realizada la mitad de su obra, ha descubierto con admiración, exactamente definida en el libro de Carlyle, su misión de poeta. ¿No fue acaso él mismo el verbo que dio ser y gloria, en el verso imperecedero, al alma de la patria sumida en el silencio y el olvido sobre el sepulcro de la historia? Por él vive para siempre lo que fue un momento; por él hablará en canto perdurable, a las generaciones que se sucedan entre el Uruguay y el Plata, el espíritu que sopló sobre nuestra tierra y formó en ella un pueblo unánime. *La Leyenda Patria, Tabaré, La Epopeya de Artigas* son títulos de gloria de la vida genuinamente oriental.

---

* Se sustituye el texto primitivo, fechado marzo de 1914, por la versión publicada en *Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo, La Casa del Estudiante, 1956

Fue precisamente en una conmemoración patriótica de la Independencia Nacional como se reveló Zorrilla de San Martín en su carácter de gran poeta. Había regresado a Montevideo, tras larga ausencia, en enero de 1878; se hallaba en su primera juventud, contaba sólo veintitrés años de edad. En mayo de 1879 iba a inaugurarse en La Florida un modesto monumento a la independencia. Fue su autor un brioso italiano radicado en el Uruguay, antiguo soldado de Garibaldi en su patria, uno de los Mil, Juan Ferrari, padre de nuestro compatriota Juan Manuel Ferrari, que erigió en Mendoza al *Paso de los Andes* una de las más grandes obras escultóricas del mundo. D. Alejandro Magariños Cervantes, amigo y alentador de Zorrilla de San Martín, presidía la comisión del monumento y de las fiestas proyectadas para su inauguración. En ésta deberían recitarse las poesías patrióticas premiadas en un concurso abierto con ese objeto. Eran ya los últimos días del llamado y Zorrilla de San Martín no había resuelto presentarse al concurso cuando Magariños Cervantes, indignadísimo con esa abstención, que reputaba personalmente ofensiva para sí, porque el monumento era como cosa suya, lo decidió, casi por violencia, a que preparase una composición. Zorrilla de San Martín, sostenido a fuerza de café, trabajó día y noche, poco más de una semana, en *La Leyenda Patria*. Concluida, vio que excedía en algunos versos el número fijado por las bases del llamado; consultó, para saber si esto sería un inconveniente, a Magariños Cervantes, y de acuerdo con sus indicaciones, le dirigió una carta anónima por la prensa, proponiéndole la cuestión; Magariños Cervantes, en su calidad de miembro del jurado, contestó que a su juicio carecía de toda importancia la diferencia de unos pocos versos. Entre tanto el dic-

tador Lorenzo Latorre se había enterado de que entre los concurrentes figuraba Zorrilla de San Martín, que era sobrino de su esposa, y quiso conocer su trabajo; en su nombre, le solicitó el Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Gualberto Méndez que diese una lectura de aquél ante gobernador; pero no consiguió su propósito sino a condición de que también se leyeran en el mismo acto las poesías de los otros concursantes, D. Aurelio Berro, Ministro de Hacienda, y D. Francisco Javier de Acha, secretario del gobernador. El jurado rechazó después la composición de Zorrilla de San Martín, porque no se ajustaba a las bases; sin embargo se le invitó a que la recitara en la ceremonia de la inauguración; pero Zorrilla de San Martín declinó ese ofrecimiento. Creía que, no estando dentro del concurso, no debía figurar en la fiesta. La leyó a pesar de todo; lo obligó a ello D. Aurelio Berro. Este, premiado en el concurso, visitó a Zorrilla de San Martín, a quien sólo conocía por haberlo encontrado en el Fuerte del Gobierno para la lectura de las composiciones, y le exhibió una carta dirigida al jurado en la que declaraba que, de no admitirse la poesía de Zorrilla de San Martín, retiraría la suya. Zorrilla de San Martín, con muchas instancias y la promesa de leer al público su *Leyenda Patria,* logró que se conformase al fallo y recibiera el premio. Sansón Carrasco ha contado en uno de sus artículos —*Colección de Artículos*— cómo fue oída *La Leyenda Patria,* junto al monumento, entre explosiones de entusiasmo. Ya se habían recitado las composiciones premiadas de D. Aurelio Berro y D. Joaquín de Salterain; el pueblo, indiferente, había escuchado la declamación con la paciencia de las solemnidades aparatosas y pesadas. Era un día lluvioso; el cielo estaba nublado.

Leyeron los versos de D. Aurelio Berro un periodista catalán con el acento agrio de su provincia, y los de D. Joaquín de Salterain, un joven de voz débil, que el viento apagaba por completo. Cuando le llegó el turno a Zorrilla de San Martín se despejó de pronto el tiempo; se abrieron las nubes y el sol bajó radioso a la multitud, que se reanimó con su luz y su calor. En la palabra evocatoria de Zorrilla de San Martín sintieron todos, vibrante en sus versos, patente en sus imágenes, el sentimiento de la vida nacional, aletargada en la tiranía y, quizás por eso, más grande y más intensa en el despertar de aquel instante. Zorrilla de San Martín quedó desde entonces consagrado poeta de la patria: mientras el pueblo frenético lo ovacionaba, Aurelio Berro, Joaquín de Salterain, Juan Ferrari, todos a una vez, se desprendían sus medallas para colgárselas a él en el pecho; pero no lo consintió el poeta. Entonces, de entre el gentío, una persona desconocida, un inglés, arrancó de la cadena de su reloj una medalla de oro y la hizo llegar a Magariños Cervantes para que la diese a quien mejor la mereciera. No podía ser más clara la intención de ese ofrecimiento inspirado en el entusiasmo del victoreo a Zorrilla de San Martín; sin embargo Magariños Cervantes, probablemente molestado por una ocurrencia que desautorizaba en cierto modo el fallo del concurso, la destinó al constituyente D. Alejandro Chucarro. Fue necesario que Zorrilla de San Martín acallase las protestas del pueblo con palabras de cordura y de triunfo. ¿Quién mejor que un constituyente, podía merecer una medalla cuando se festejaba la Independencia? El constituyente cedió después la medalla, según cuenta el Dr. Gustavo Gallinal, al sargento D.

Tiburcio Gómez, guerrero de la Independencia, único sobreviviente de los Treinta y Tres Orientales.

La recitación de *La Leyenda Patria* consagró al poeta en forma solemne y estruendosa. El clamor de la multitud repercutió, por la prensa, en todos los ámbitos del país. Una placa puesta sobre la base del monumento de La Florida recuerda el triunfo de Zorrilla de San Martín como un fasto nacional. Al cumplir los cincuenta años de aquel acontecimiento (mayo de 1929), el Banco de la República en homenaje y obsequio al poeta, que ocupaba un puesto en esa institución, resolvió costear la publicación de sus obras completas.

El poeta sintió frente a aquel homenaje la insuficiencia de su obra, y quiso dar un testimonio más digno de su patria y de sí mismo. De su descontento surgió la idea, vaga y lejana al principio, después obsesionante, clara, fija, de *Tabaré.* Así tomó la patria posesión definitiva del corazón del poeta en una hora de triunfo y de gloria.

Había nacido Juan Zorrilla de San Martín en Montevideo el 28 de diciembre de 1855. Fueron sus padres D. Juan Manuel Zorrilla y Dª Alejandrina del Pozo. Tenía apenas año y medio de vida cuando murió, de veintisiete años, su madre. Las personas que cuidaron de su infancia —abuela materna y tías— esforzándose por reemplazar en su solicitud con el niño a la madre muerta, supieron despertar y mantener vivo en él el culto de una santa veneración filial. De este modo se entregaba desde sus primeros años a un sentimiento profundo y elevado, sin correspondencia humana ni objeto en el mundo, y acostumbraba su espíritu a la absorción en una idea, al trato íntimo con lo inmaterial y misterioso.

Comenzó sus estudios en el colegio de los Padres Jesuitas establecido en Santa Fe, donde estuvo dos veces pupilo, desde 1865 a 1867 y desde 1872 a 1873, de los nueve a los once años y de los dieciséis a los diecisiete. Entre 1867 y 1872 estudió en Montevideo, primero en el colegio de los Padres Bayoneses, recientemente fundado, y después en la Universidad. Recuerda Zorrilla de San Martín con ternura al rector de los Bayoneses, el P. Juan del Carmen Souberbielle, hombre de gran virtud y prestigio, a quien todos en la ciudad, desde el presidente de la República hasta el más humilde habitante, conocían y estimaban. Fue casualmente él quien asistió en su muerte al general Venancio Flores, y solía repetir a los alumnos del colegio la escena trágica. El P. Souberbielle era un entusiasta propagandista, en nuestra sociedad, de la obra de evangelización llamada de la «Santa Infancia». El personalmente solicitaba a todo el mundo y recogía el óbolo de los suscritores. Así había conocido al general Flores, y así, poco a poco, se unieron los dos hombres buenos en una amistad íntima y cordial. El 19 de febrero de 1868 el P. Souberbielle llevaba, como de costumbre, al general Flores, a su casa en la calle Florida casi esquina Mercedes, el folleto que la «Obra de la Santa Infancia» destinaba a sus afiliados, cuando vio a la distancia, en la calle Rincón entre Juncal y Ciudadela, un tumulto del que resultó un hombre tendido en el suelo mientras los demás fugaban. Acudió a él para socorrerlo, y vio entonces quien era. Flores estaba aún con vida, cosido a puñaladas, y pudo contestar al P. Souberbielle, que tomándole una mano, lo exhortaba a un acto de contrición, con una mirada fija de inteligencia y conformidad, alimentada con sus últimas fuerzas. Muchos años más tarde, en 1893, la

muerte dejó inconclusa una carta que el P. Souberbielle, radicado en Europa, escribía a su antiguo discípulo Zorrilla de San Martín, entonces Ministro ante Francia y España.

La cultura uruguaya era por los años en que corría la juventud de Zorrilla de San Martín ruidosamente anticatólica. No consintió su padre que sufriese la influencia de un estado semejante. A los dieciocho años fue enviado a Chile, como ya se había hecho con otros jóvenes de familias católicas, — Carlos y Luis Piñeiro del Campo y Carlos Berro — para que estudiase allí Derecho. Hizo el viaje acompañado por los Sres. Raimundo Larraín Covarrubias y Juan de Dios Vial Guzmán, los mismos que habían traído recientemente de Chile, a causa de una enfermedad, a Luis Piñeiro del Campo.

Durante el primer año de su residencia en Chile vivió en casa de los Padres Jesuitas. Cierto libro que llegó por casualidad a sus manos le descubrió el secreto de un mundo nuevo, de una poesía interior: el libro era *Hamlet;* Shakespeare, el gran creador de almas pasionales y secretas, fue quien despertó el alma de Juan Zorrilla de San Martín a la belleza del mundo y de la vida. Conoció también a Bécquer, y en él aprendió una forma nueva de poesía. A su partida, había dejado en Montevideo una novia, la que cinco años más tarde sería su primera esposa. Estaba solo, o así debía sentirse, en una casa austera y religiosa; sin ningún afecto íntimo de personas cercanas, vivía exclusivamente con el alma en el culto de la madre muerta y en el recuerdo de la novia ausente. ¿No era su vida callada la poesía intensa y profunda de Shakespeare? ¿no estaba su poesía en los versos de Bécquer? En aquellos años (1874 a 1877) Zorrilla de San

Martín escribió, como Bécquer, versos y leyendas en prosa.

Con un grupo distinguido de jóvenes chilenos y católicos redactaba «La Estrella de Chile» y asistía al Círculo de sus colaboradores. Dirigían por turno cada número de la revista dos de sus redactores, y así, con una emulación constante, se obligaban al trabajo. En el Círculo cada asociado leía a los demás sus producciones y escuchaba su juicio sobre ellas. En dos solemnes ocasiones obtuvo Zorrilla de San Martín, fuera de la revista y del Círculo, grandes triunfos: primero en una fiesta de caridad, dada en Santiago, con su poesía *El Dolor;* después, en otra fiesta de Valparaíso en honor de Pío IX, para la que fue especialmente invitado, con su composición *Pontífice y Rey.* A instancias de sus amigos, reunió sus versos de entonces en un volumen publicado en Santiago de Chile, el año 1877, con el título *Notas de un Himno.* Precede a los versos un prólogo escrito por Rafael B. Gumucio, el compañero de Zorrilla de San Martín en la dirección de «La Estrella de Chile». Sus leyendas en prosa no han sido recogidas; habría que buscarlas en la revista citada. Debe mencionarse una de ellas, *El Angel del Guabiyú,* porque su principal personaje es Artigas.

Había en la casa chilena de los Jesuitas cierto padre catalán, de nombre Enrich, autor de una obra sobre la Compañía de Jesús en Chile, que se dedicaba a investigaciones históricas. A él acudía frecuentemente Zorrilla de San Martín en busca de tema y datos para sus leyendas en prosa. No obtenía con facilidad, ni siempre, lo que solicitaba; el Padre Enrich, muy dado a sus tareas, no gustaba distraerse de ellas para suministrar argumento de ligeras composiciones al importuno huésped de la casa. Una vez, sin embargo pro-

metió, con aire de misterio, un relato curioso, y después de esperar días y días la hora propicia para su narración, contó por fin que al sur de Chile había existido entre las tribus araucanas, una, rara entre todas, como fenómeno, antropológico, por el color de sus ojos claros: la tribu de los boroas. Durante la época de la conquista, cierto gobernador español de La Imperial tenía prisionero en la plaza a uno de estos indios de ojos claros. La ciudad fue inesperadamente atacada una noche, al favor de las sombras, por los araucanos, que al retirarse raptaron a la esposa del gobernador. Al día siguiente el boroa prisionero, el indio de los ojos claros, se ofreció al gobernador para rescatar su esposa si se le dejaba libre. La proposición era extraña y hasta sospechosa: muy difícilmente podría el boroa arrancar la prisionera a los indios de una tribu distinta; pero en cambio la libertad de un indio era cosa de ninguna importancia entre los españoles: el ofrecimiento del boroa fue pues aceptado. Salió al campo el indio de los ojos claros y al cabo de algún tiempo regresó a La Imperial con la gobernadora. Había cumplido su promesa. Zorrilla de San Martín no compuso con estas aventuras una de sus leyendas acostumbradas. El indio noble de los ojos claros, capaz de atarse con la palabra al servicio de sus enemigos, se le entró tan adentro por el alma, que acabó por fundirse, con el tiempo, en una sola personalidad con el poeta; y ni aun éste, cuando lo buscó mucho más tarde, supo distinguirlo de sí mismo. Zorrilla de San Martín no hizo con este asunto una de sus leyendas, porque sintió el argumento con una vida más honda, más intensa, más suya, que la habitual en sus composiciones de ese género: escribió, en verso, un drama. Ya el indio de los ojos claros había ganado

mucho terreno en su espíritu: quiso que fuera, como él mismo, oriental. Al sacarlo de su tribu, convirtió la rareza de sus ojos en misterio de concepción y de vida. Tabaré — tal fue su nombre — tuvo ojos azules, porque nació de una española cautiva y de un cacique guaraní: vivió, en la barbarie de los indios, con el alma atormentada de un cristiano. El drama fue aclamado en el Círculo de los colaboradores de «La Estrella de Chile»; un cómico español célebre entonces, Leopoldo Burón, lo pidió a Zorrilla de San Martín para la escena, y el poeta, a pesar de sus juveniles ansias de gloria, se negó a entregarlo. No estaba satisfecho de su obra; aquel indio metido en su corazón, lo dominaba y exigía, sin precisarla, vagamente, otra cosa, mucho más que la escena de un teatro, algo todavía indefinido, pero inmenso, tan amplio quizá como una patria, tal vez tan hondo y oscuro como una raza y su destino.

Es curioso que Chile, falto de grandes figuras literarias, haya sin embargo suscitado por circunstancias accidentales la inspiración de los dos más grandes poetas del romanticismo y del modernismo en la América Española: a Juan Zorrilla de San Martín le descubrió la reciente poesía becqueriana y le dio a primera visión de indio raro que había de ser el protagonista de *Tabaré*; diez años más tarde inició a Rubén Darío en el refinamiento elegante de la escritura «artista» que habría de culminar con *Prosas Profanas*. Puede todavía agregarse a esto que en Chile concibió y escribió Sarmiento su *Facundo*.

Zorrilla de San Martín volvió al Uruguay con título de abogado, en enero de 1878. En seguida fue nombrado juez en el Departamento de Montevideo, contrajo matrimonio con Dª Elvira Blanco, nieta del consti-

tuyente D. Juan Benito Blanco, la novia dejada al partir y amada en la ausencia de cuatro años, y fundó para librar en su patria «las batallas de Dios», un diario católico, «El Bien Público». Gobernaba el país en ese tiempo el coronel Lorenzo Latorre, casado con Dª Valentina González, tía de Zorrilla de San Martín, pero de sus mismos años y unida a él, con afecto de hermana. Zorrilla de San Martín, a pesar de este parentesco, atacó violentamente en su diario la situación política. Desde entonces hasta la presidencia del general Máximo Tajes (1886), formó parte de la oposición.

En 1879 había quedado Zorrilla de San Martín consagrado poeta con *La Leyenda Patria* y empezó a trabajar en *Tabaré*. Cuando meditaba sobre lo que podría ser su obra futura, encontró en su alma lejana y escondida, la sombra fantástica de un indio que lo miraba con una claridad misteriosa en sus ojos azules: era Tabaré, el indio que se había refugiado años antes en su pecho y que desde allí, en el olvido del poeta, había visto con sus ojos y sentido con su corazón, las bellezas y la vida de su patria. Zorrilla de San Martín se propuso escribir una epopeya; la comenzó a fines del año 1879, durante el verano, viviendo con su esposa y su primera hija en una quinta sobre el Paso de las Duranas. Inició su trabajo con la invocación famosa:

> Vosotros los que amáis los imposibles
> Los que vivís la vida de la idea...

En agosto de 1886 había concluido la obra; pero todavía trabajaba en ella, corrigiéndola, en 1887. Fue impresa en París, lujosísimamente editada por Antonio Barreiro y Ramos, y entregada al público en 1888.

Entre tanto, en agosto de 1879, había publicado un folleto, *¡Jesuitas!*, en defensa de la causa religiosa, y obtenido en la Universidad, al año siguiente, la cátedra de literatura, que ganó por concurso, del que se retiraron todos sus opositores.

Durante el gobierno del general Máximo Santos (1882-1886) recrudeció en la prensa la actuación de Zorrilla de San Martín, que en 1885, perseguido por conspirador, tuvo que refugiarse en la Legación Brasileña. En vano pidió el Ministro del Brasil, Sr. Ponte Ribeiro, garantías para que su asilado pasara a Buenos Aires en un vapor de la carrera; el Gobierno las negó y fue necesario que el Ministro acompañase personalmente a Zorrilla de San Martín hasta un buque de guerra de su nación, el Imperial Marinheiro, y que éste, exclusivamente para sacarlo de Montevideo, hiciera el 1º de noviembre un viaje a Buenos Aires. Ni con todo esto pudo reputarse segura la situación del fugitivo. Se temió, con algún fundamento, que el Gobierno del Brasil, a requerimiento del nuestro, hubiera transmitido a Buenos Aires órdenes para que el capitán del buque, señor Víctor de Lamare, impidiera allí su desembarco y lo recondujese a Montevideo. Para frustrar ese intento se decidió que Zorrilla de San Martín se trasbordase a una ballenera pescadora antes de que el buque tocara en costas argentinas; así, cualesquiera que fuesen las disposiciones tomadas, dejaba de estar bajo la dependencia de las autoridades brasileñas y quedaba por tanto en libertad.

Esa campaña periodística de Zorrilla de San Martín dio lugar a su destitución de la cátedra universitaria (Decreto de noviembre 3 de 1885).

Zorrilla de San Martín fue entonces revolucionario por primera y única vez en su vida: desempeñó con el

Dr. Aureliano Rodríguez Larreta la secretaría del comité que preparaba un levantamiento contra el poder de Santos.

La revolución fue vencida en los campos de El Quebracho por el general Máximo Tajes (marzo 31 de 1886). Un mes después era elegido Presidente D. Francisco A. Vidal, quien al poco tiempo renunciaba ese cargo (mayo 4) y era sustituido en el mismo por el Vicepresidente Máximo Santos. Algunos meses más tarde un atentado contra la vida de Santos, aun frustrado, porque aquél sólo fue herido en la cara, consiguió lo que la revolución, con sacrificios enormes, no había podido: Santos, asustado, cambió inmediatamente de política, y por fin renunció la Presidencia (noviembre 18), que fue ocupada por Máximo Tajes.

Zorrilla de San Martín seguía aún viviendo en Buenos Aires. En enero de 1887, entre los preparativos de regreso, lo sorprendió en el Tigre la muerte de su esposa; quedaba viudo con cinco hijos de muy corta edad, y casi al mismo tiempo perdió también a su padre.

Cuando Santos abandonó el país después de su renuncia, volvió a él Zorrilla de San Martín. Tuvo lugar por entonces la época próspera de Emilio Reus: todo el mundo se entregaba a las grandes especulaciones financieras: Zorrilla de San Martín puso en ellas y especialmente en El Crédito Real Uruguayo, su fortuna. Como tantos otros se hizo en un momento rico, y como los más, se quedó por fin, años después, sin lo que había ganado en ese tiempo, y sin buena parte de lo que antes poseía como herencia paterna.

En 1887 ingresó como diputado a la Representación Nacional. El Uruguay no había tenido nunca unas Cámaras mejor formadas ni más independientes que

las elegidas entonces. Santos en los últimos días de su gobierno (noviembre 4), tal vez con la última esperanza de conservarse en la Presidencia, había puesto el poder en manos de sus propios contrarios, nombrando para el Ministerio de Conciliación a los doctores D. José Pedro Ramírez, D. Aureliano Rodríguez Larreta y D. Juan Carlos Blanco. De nada le sirvió esa medida: a las dos semanas el general Máximo Tajes lo reemplazaba en la Presidencia y dejaba a sus Ministros el manejo y la orientación de la política. En aquel momento se operaba un cambio radical en nuestra República: con el despotismo de Latorre y Santos, el gobierno, dirigido por militares, había adquirido el carácter de un personalismo presidencial abusivo y deprimente; el Ministerio de Tajes y las Cámaras constituidas entonces bajo su influencia iban a encauzar nuestra vida política en las normas de un civismo ordenado y verdadero. Esta fue la gran obra soñada y emprendida en aquel momento; ella contó a Zorrilla de San Martín entre sus adeptos más entusiastas. Fue precisamente Zorrilla de San Martín quien sostuvo, contra las contemplaciones legalistas de algunos diputados, formuladas por D. Francisco Bauzá y D. Pedro Carve, la necesidad de impedir que Santos entrase en nuestro territorio y reestableciera en él su dominación antigua; y fue también Zorrilla de San Martín quien prestigió con los mayores bríos la candidatura civil y patricia del Dr. Julio Herrera y Obes a la Presidencia. Era éste entonces la más alta esperanza, la promesa más firme de nuestra democracia y nuestro porvenir. Cuando Herrera y Obes, preparando su candidatura, invitó a Zorrilla de San Martín, entonces ausente de Montevideo, a una reunión de sus amigos, recibió de éste en contestación una carta en la que declaraba

que su concurrencia no era necesaria porque en la cuestión presidencial no había para él un problema que resolver, desde que ya estaba decidido a votarlo, solo o acompañado, el próximo 1º de marzo.

Al terminar su mandato legislativo en 1890, no consintió en ser reelecto, y el año siguiente fue nombrado Ministro Plenipotenciario ante España y Portugal, con misión de representar al país en las fiestas que España preparaba para solemnizar el cuarto centenario del descubrimiento de América. El 25 de mayo de 1889 había contraído segundas nupcias con Dª Concepción Blanco, hermana de su primera esposa. Acompañado por ella y sus hijos, se embarcó para Europa, y residió hasta 1894 en Madrid.

Durante el año 1892 pronunció varios discursos: uno sobre el descubrimiento y la conquista del Río de la Plata en el Ateneo de Madrid (enero 25), que le valió su título de académico de la Historia; otro, frente al monasterio de la Rábida, el 12 de octubre, aniversario del descubrimiento, sobre lo que el orador llamaba *El mensaje de América,* es decir su gratitud y obligación a España; en los días subsiguientes de ese mismo octubre habló, contestando un discurso del señor Cánovas del Castillo, sobre derecho internacional, en la primera sesión del Congreso Jurídico Ibero-Americano, y presentó al Congreso Literario una memoria sobre la conservación de la lengua castellana en América. Zorrilla de San Martín era ya perfectamente conocido entre nosotros como orador elocuentísimo; sin embargo hasta entonces no se había revelado en la plenitud de sus facultades oratorias. Gracias a éstas nuestro país, el más pequeño de América y de los menos conocidos en Europa, figuró con su representante, en la conmemoración del centenario, al frente de las demás



repúblicas americanas. Alguien ha dicho que Zorrilla de San Martín descubrió en esa ocasión a España la existencia de nuestra República.

No es de extrañar que, ya conocido y apreciado en ocasiones como las precedentes, se le buscara más tarde para que hablase en la fiesta celebrada en favor del Dispensario Alfonso XIII. Pudo en ella decir que la tribuna que ocupaba, ante la más culta sociedad española, en el Teatro Real de Madrid, consagraba reputaciones en el mundo del arte: la de su oratoria estaba hecha.

En el tiempo que sus escasas tareas diplomáticas le dejaban libre, salió a recorrer algunos lugares de España, Italia, Suiza y Francia. De todas partes envió por carta a su esposa, que había quedado en Madrid, su impresión de los hombres y las cosas. A fines de 1893 reunió en un volumen, quitándoles cuanto había en ellas de intimidad y corrigiéndolas — sin duda mucho, contra lo que él dice, — para la publicación, sus cartas de viaje, que fueron después impresas en París, con el título *Resonancias del Camino* (1896).

Cuando las legaciones de Francia y España se refundieron en una, Zorrilla de San Martín, encargado de ella, se estableció en París, donde estuvo radicado hasta octubre de 1898. Al presentar sus credenciales al Ministro M. Casimir Perier, cumplidas las formalidades protocolares, pronunció un discurso inesperado en elogio de Francia, que fue cordialmente contestado y le conquistó grandes simpatías personales.

En setiembre de 1896 vino a Montevideo con licencia de seis meses y al cabo de ellos volvió a su puesto con la misión especial de intervenir ante la Santa Sede para que se erigiera un Arzobispado en Montevideo y se crearan los Obispados sufragáneos de Salto y

Melo. Asistió en Roma el 19 de abril, como consecuencia de sus gestiones, a la toma del palio del nuevo Arzobispo, Monseñor Mariano Soler; fue obsequio suyo la mitra blanca que éste usó entonces por primera vez.

El 25 de agosto de 1897, el Presidente Juan Idiarte Borda fue muerto en pleno día, entre las tropas y el gentío que esperaban su salida del Te Deum, en medio de la calle Sarandí y a pocos pasos de la calle Cámaras. Este suceso cambió de improviso la situación de Zorrilla de San Martín. Recibió del Gobierno francés y el Cuerpo Diplomático las usuales manifestaciones de condolencia y protesta por el atentado y las transmitió, con las suyas propias, a nuestro Gobierno. Juan Lindolfo Cuestas, el Vicepresidente en ejercicio, no pudo tolerar que un ministro oriental deplorase precisamente el hecho que por imprevistas circunstancias mejoraba su destino personal. Zorrilla de San Martín, a pesar de su ausencia del país, de su alejamiento de la política y de las transformaciones operadas en ésta durante siete años, era todavía para el nuevo gobernante el mismo que en 1890 había votado al Dr. Julio Herrera y Obes, a quien ahora perseguía duramente el oficialismo. Sobraba en esto motivo a Juan Lindolfo Cuestas para separar de su cargo a Zorrilla de San Martín, y sin detenerse en consideraciones obligadas, hizo contestar sus condolencias con un simple aviso de cese en las funciones de ministro; ni siquiera se tomó el trabajo de formular en decreto esa medida arbitraria.

Llegado Zorrilla de San Martín a Montevideo, se le confió interinamente, en la Universidad, la cátedra de Derecho Internacional Público, y se puso al frente del diario católico que había fundado, «El Bien». No

atacó en la prensa al Gobierno que tan malamente lo había tratado; fue al contrario, en la esfera de acción muy limitada del catolicismo en nuestro país, el defensor más constante del principio de autoridad y, por tanto, de la situación política. Poco a poco perdió Cuestas su popularidad y su influencia; jamás, el apoyo que le prestó Zorrilla de San Martín. Hubo un momento en que éste pudo llamarse, con verdad e ironía, «el último cuestista». Su adhesión, sin embargo, nunca tuvo por objeto al hombre atrabiliario y sin rectitud que detentaba la Presidencia, sino a la institución social, al poder público, al orden establecido. Juzgaron mal su actitud los que en ella censuraron, en vez de una política de principios, una posición personal. Desde la época de Tajes, a raíz de El Quebracho, Zorrilla de San Martín ha creído que, salvo casos de extrema gravedad, valen más los malos gobiernos que las mejores revoluciones, y que, en consecuencia, un deber cívico impone a todos el respeto de la paz y del orden, sin perjuicio de la independencia y de la acción verdaderamente útil para refrenar los despropósitos de los gobernantes y garantir a los ciudadanos sus derechos.

Esta convicción debía ocasionarle muy pronto, entre los mismos católicos, nuevos inconvenientes. Durante la primera Presidencia del Sr. José Batlle y Ordóñez, Zorrilla de San Martín, firme en sus ideas y criticando las intemperancias de la campaña gubernativa anticatólica, continuó su propaganda conservadora. Los miembros dirigentes de la Unión Católica, entonces afiliados en mayoría o en su totalidad al partido Blanco, resolvieron que la dirección de «El Bien» pasara a manos de tres personas, y de esta manera hicieron que Zorrilla de San Martín se viese reducido a re-

nunciar toda intervención en el diario que había fundado y sostenido con celo infatigable en épocas difíciles.

Al mismo tiempo que la Unión Cívica procedía de esta manera contra Zorrilla de San Martín por su respeto a un gobierno liberal, las autoridades universitarias, inspiradas en un sectarismo irreligioso, disponían que se llamase a concurso para proveer la cátedra de Derecho Internacional Público regenteada desde hacía ocho años por aquél. Esta medida contrastó abiertamente con la resolución de esos mismos días que adjudicó en propiedad varias cátedras a otros profesores interinos de la Facultad de Derecho. Fue inútil que se pidiera una reconsideración y que D. Carlos de Castro, gran maestre de la masonería oriental, concurriese enfermo a la sesión del Consejo Universitario para votar a Zorrilla de San Martín; por segunda vez y definitivamente se resolvió el llamado a concurso. La Facultad de Matemáticas confió entonces a Zorrilla de San Martín la cátedra sobre Teoría del Arte.

En octubre de 1903 el Poder Ejecutivo, durante la primera presidencia del Sr. Batlle y Ordóñez, lo había nombrado Jefe de la Sección de Emisión en el Banco de la República; desde entonces fue siempre confirmado, cada tres años, en ese puesto. Es un empleo que ni le imponía tareas pesadas ni le quitaba libertad y —como él decía— le permitió vivir de la pluma. Solía repetir a sus compañeros de oficina que siempre estaba a disposición del Banco y que, si ocurriera que se le necesitara, no había más que llamarlo por teléfono a su casa. Una vez iba en tranvía a su quinta de Punta Carretas cuando subió al mismo coche una señora que, al tomar pasaje, preguntó por la dirección del poeta en esa localidad. Sin darse a cono-

cer, contestó Zorrilla de San Martín que él la informaría bien porque iba precisamente al sitio. Supo en la conversación que se trataba de una periodista chilena que deseaba entrevistarlo. —¿Con que es usted escritora? —le dijo,— ¿vive usted de su pluma? Aquí se cotiza muy bien mi firma —prosiguió, y para demostrarlo sacó de su cartera un billete del Banco de cinco pesos y en él exhibió su firma estampada. De ese modo se dio a conocer a su visitante. Todos los billetes del Banco lucían efectivamente la firma del poeta. El tenía a su cargo la vigilancia de la emisión y el retiro de las cédulas bancarias.

Había publicado en 1900, a instancias del arzobispo Monseñor Mariano Soler, un pequeño libro, *Huerto Cerrado,* destinado a recolectar fondos para el Santuario Hortus Conclusus de Palestina. En 1905 reunió en libro sus *Conferencias y Discursos,* y bajo el gobierno del Dr. Claudio Williman, en mayo de 1907, se le encargó que escribiese una memoria sobre Artigas con las instrucciones convenientes para que los artistas llamados a concurso proyectasen el monumento que hoy se levanta en la plaza Independencia. Tres años más tarde, en 1910, aparecía en dos gruesos volúmenes, como resultado de esa comisión, *La Epopeya de Artigas,* que el Estado retribuyó con cinco mil pesos (Ley de abril 16 de 1912). En 1917 se imprimió en Barcelona, corregida y aumentada, una segunda edición de ella.

Con el prólogo de esa edición y otras páginas sobre cuestiones históricas publicó el mismo año 1917 su libro *Detalles de Historia Rioplatense.* al que siguieron *El Sermón de la Paz* en 1924 y *El Libro de Ruth* en 1928. Ya muerto el autor, apareció en 1945 su obra *Las Américas* con diversos artículos relativos a la gue-

rra europea de 1914-1918. En ella se anunciaba como de próxima publicación *La Profecía de Ezequiel*, no impresa todavía actualmente.

Durante mucho tiempo se dijo que trabajaba un largo poema épico sobre Artigas; tal vez tuvo la idea de realizar algún día ese empeño; pero *La Epopeya de Artigas* debió desvanecer aquella primera intención insegura. A quienes lo interrogaban acerca de sus obras en preparación, contestaba entre burlas y veras que estaba entregado por entero a trabajar en las mejores, en sus hijos.

El 25 de agosto de 1925, al cumplirse los cien años de la Declaración de La Florida, el gobierno y el pueblo tributaron a Zorrilla de San Martín un homenaje público en la plaza Independencia, al pie de la estatua de Artigas. De esa manera se asociaba una vez más el poeta a la patria y a su héroe máximo y en él se reconocía una encarnación viva del alma nacional.

Cuando entre hijos y nietos eran en su familia treinta y tres alguien le celebró el número con el recuerdo de los Treinta y Tres Orientales libertadores de la patria, pero estaba para nacer otro nieto que descomponía la cifra augusta, y su interlocutor lamentó en broma la ocurrencia. Zorrilla de San Martín protestó con su ingénita y habitual vivacidad: ¡Cómo! ¿No sabe Vd. — pregunta — que los Treinta y Tres Orientales fueron treinta y cuatro o treinta y cinco o treinta y seis? Porque su lista completa fue siempre algo incierta y sobraron los que pretendieron incluir en ella el nombre de algún antecesor propio que debió o pudo estar entre los libertadores. ¡La familia del poeta bien podía, pues, llamarse la de los Treinta y Tres Orientales, aunque fuese mayor el número de sus personas!

Uno de sus hijos, Antonio, ha publicado un libro de versos, —*La Escondida Senda,*— que no es inferior a *Notas de un Himno.* Otro, Juan Carlos, quedó en España en 1898 para recibirse de sacerdote e ingresar a la Compañía de Jesús. Otro es notable escultor y pintor, —José Luis—; ganó una beca de las que el gobierno destina a las carreras artísticas, para estudiar en Europa; es autor de las estatuas *Al Gaucho* y a *Sarandí*, de la *Fuente de los Atletas,* y del mausoleo del arzobispo Mariano Soler, que se halla en la Catedral.

Fue este mismo hijo quien proyectó la casa, de estilo español, que perteneció al poeta sobre la ribera del Río de la Plata, en Punta Carretas. Zorrilla de San Martín había adquirido allí un terreno a poco precio, cuando nadie pensaba que ese punto, unido a Pocitos por una rambla y a la ciudad por el bulevar Artigas, sería uno de los mejores para el veraneo. En él hizo construir primero unas pocas piezas con un mirador diminuto en lo alto, que daba apenas estrecha cabida a una mesa, una silla y una persona. Era casi un problema abrir y cerrar su puerta y su ventana por falta de espacio. Entre sus cuatro paredes apretadas, fue sin embargo escrita, y rehecha para la segunda edición, *La Epopeya de Artigas.* De lo que sobraba del suelo adquirido hizo Zorrilla de San Martín un huerto poco más grande que un pañuelo. Lo cultivaba él mismo, él mismo lo desbrozaba y carpía la tierra para conservarse en el vigor de una buena salud robusta. Hacía diariamente ese ejercicio con la misma ropa que usaba en las calles de Montevideo; sólo se cambiaba el sombrero, porque el suyo, de copa alta, no hubiera soportado en la cabeza las agitaciones del trabajo. Después creció el terreno con unas parcelas

adyacentes: una la pagó al municipio en ejemplares de sus libros. Se transformó la humilde casita en casa original y pintoresca bajo la inteligente dirección del hijo artista. De ella trata con afecto y alegría en las primeras páginas de *El Sermón de la Paz,* donde cuenta cómo fue hecha de cosas viejas. Hoy tiene a la entrada la puerta de calle que fue de la vieja casa colonial de la familia, levantada por el abuelo del poeta. Empotrado en sus paredes luce un escudo con esta leyenda en su exergo: «*Velar se debe a la vida de tal suerte que viva quede en la muerte*». Es el escudo que perteneció a la mansión solariega de la familia en el valle de Soba y que el Gobierno de España obsequió al poeta. La calle que pasa al costado de la casa se llama Tabaré; el Municipio quiso denominarla Juan Zorrilla de San Martín; pero éste solicitó que se le pusiera, en vez de su nombre personal, el de su obra y fue complacido.

Con setenta y cinco años cumplidos se conservaba Zorrilla de San Martín sano y vigoroso, en la plenitud de sus fuerzas intelectuales. No quería ser viejo, y no lo era; afirmaba que vivía siempre como si la vida apenas comenzara para él. De estatuta baja, pero bien proporcionado, andaba a pasos que eran grandes para sus piernas, levantando y bajando con movimientos precipitados el bastón. Tenía siempre la cabeza algo inclinada hacia adelante; su mirada, a causa de esta posición, pasaba junto a las órbitas ciliares como por entre un matorral de cejas. La cabeza era chica y redonda y estaba erizada de pelo rebelde y grisáceo. La frente irregular y un tanto estrecha, los pómulos muy altos, la nariz y el mentón estaban casi en un mismo plano: la cara, vista de perfil, parecía chata. Sus ojos eran oscuros, de un color entre verde y gris;

los humedecía constantemente una lágrima y a pesar de que su mirada era inquieta y vivísima, tenían un aire de bondad y dulzura. La nariz, de líneas muy marcadas, se apartaba apenas del rostro y movía con sorprendente agilidad sus alas muy abiertas hacia los lados. Casi todos sus hijos han heredado estos rasgos fisionómicos: el cráneo redondo, la frente angosta, la forma de la nariz y de los pómulos.

Zorrilla de San Martín conversaba con toda su fisonomía, con las manos, con los brazos, con la cabeza, hasta con el tronco, que avanza y se retira o se inclina y se yergue, con la expresión del pensamiento. Hablaba siempre y mientras hablaba se movía constante y rápidamente. Tenía una voz fuerte y cálida, rica de vibraciones. Tenía una estupenda facilidad de entusiasmo y de palabra; era orador patético de primer orden. Durante veinte o treinta años fueron parte obligada en cualquier fiesta pública, estuvieran ellos o no en el programa, sus discursos o la recitación de su *Leyenda Patria.*

En las charlas de las reuniones particulares atraía y encantaba con su espontánea locuacidad. Avasallaba a las multitudes compactas cuando se dirigía al público electrizado con su elocuencia efusiva y centelleante. Al iniciar un discurso, la sola actitud de recogimiento y meditación que asumía, con la barbilla sobre el pecho, bastaba para dominar a las muchedumbres. A raudales, sin vacilaciones, brotaban de su boca en seguida las palabras, en amplias frases altisonantes, con arrebatado ímpetu, como las aguas de un torrente caudaloso. Como si lo poseyera un rapto de iluminado, nada lo detenía en su peroración espléndida. Animaba cuanto decía con imágenes que lanzaba al espacio y señalaba con el gesto como si las estuviera

contemplando fuera de sí. Era todo él movimientos. En el colmo del entusiasmo se remesaba el cabello, echaba atrás la cabeza, henchía el pecho, levantaba los brazos al cielo con las manos abiertas o los extendía en cruz. Nadie, sino él, hubiera osado ese ademán que en otro menos seguro habría parecido ridículo y en él era, al contrario, subyugante. Lo interrumpían con frecuencia las ovaciones que estallaban con vítores repentinos y largos aplausos. Ni el más ligero rastro de estudio se descubría en su aire de improvisación ocasional. No discutía ideas; despertaba y encendía sentimientos de amor y admiración. Le gustaban mucho las anécdotas y los cuentos; los conocía a millares y los hacía a maravilla.

Murió Zorrilla de San Martín el 3 de noviembre de 1931. Se le tributaron funerales imponentes. Su cuerpo fue velado en la plaza Independencia al pie de la estatua de Artigas. De la casa en que había vivido en la calle Rincón casi esquina Treinta y Tres, se le llevó allí acompañado por enorme séquito. Esperaba su paso en el atrio de la Catedral, el arzobispo de Montevideo, monseñor Aragone, revestido con solemne atavío religioso, que rezó un responso desde lo más alto de las gradas a la entrada de la iglesia. Al día siguiente de la muerte dispuso por ley el Parlamento que se rindieran al poeta los máximos honores fúnebres, se guardaran sus restos en el Panteón Nacional y se le erigiera una estatua.

La casa del poeta en Punta Carretas ha sido adquirida por el Estado y transformada en Museo Juan Zorrilla de San Martín. En ese mismo lugar un parque lleva también su nombre y está rodeado por calles que se llaman Blanca, Caracé y D. Gonzalo de Orgaz, como los personajes de *Tabaré.* Otras dos calles de las inmediaciones se llaman Tabaré y Leyenda Patria.

II

Con natural satisfacción se anuncia en el prólogo de *Notas de un Himno* que antes de aparecer esta primera obra de Juan Zorrilla de San Martín (1877) ya han sido solicitados casi todos sus ejemplares. Cincuenta años transcurrieron desde entonces, sin que autorizara el poeta la reimpresión de aquellos versos de su juventud, hasta que se incluyeron en la edición de las *Obras Completas* en 1930. Es fraudulenta y clandestina la edición que se da como hecha en Italia con el título *Primeras Poesías*. Bien pudo el autor de *Tabaré* y de *La Epopeya de Artigas* desdeñar esa producción de su inexperiencia apresurada y confiada. Están muy lejos de la maestría que logró más tarde, con la madurez espiritual, esos vacilantes ensayos de una inspiración más resuelta que segura. A pesar de esto, ellos interesan a la crítica para el mejor conocimiento del escritor. Más que realizaciones acabadas, hay que buscar en ellos tanteos promisores, atisbos iniciales, anticipadas orientaciones.

Notas de un Himno ostenta como epígrafe la primera estrofa de las *Rimas* de Bécquer. El parentesco de los dos poetas no necesitaba, para revelarse, este recuerdo del uno para el otro. Como Bécquer, su modelo, Zorrilla de San Martín canta en versos que, en vez de estar hechos con palabras, quisieran ser lágrimas y suspiros, voces del corazón y de tristeza, lo que sale del alma o llega a ella, de sentido claro y desnudo, sin que la razón trabaje para interpretarlo: una poesía de soledad y de silencio, misteriosa y vaga, para «las almas tristes y las almas solas», como declara su autor:

> **Hijas del mundo misterioso y vago**
> **son estas notas.**
> **............ comprenderlas puedan**
> **Las almas tristes y las almas solas.**
>
> *(Notas de un Himno).*

La inspiración, el arranque poético, no brota ni de las cosas exteriores ni de las ideas; nace en la intimidad más honda, y llama desde ella, a su retiro penumbroso, la atención del poeta. No sale al mundo, no busca sus bellezas, no corre tras la vida. Le basta el recinto de un alma y, en ella, el calor suave de las emociones sin gesto *(La Inspiración).*

La realidad sólo entra a esta poesía como recuerdo o como aspiración y, de las dos maneras, por los caminos del alma. El poeta, replegado en sí mismo, la percibe apenas en las sombras quiméricas que proyecta a su imaginación y en la resonancia que deja en su espíritu. Ni la mira, ni la ve; la siente por una concordancia de naturalezas, cuando se llega a él con aspectos espirituales o cuando se transforma en su mente en cosa de ensueño *(Imposible).*

La poesía de Zorrilla de San Martín es en efecto pura y totalmente espiritual. Sólo el alma y sus huellas le interesan. Por eso se hunde en el misterio y lo imposible, indiferente al colorido y la belleza plástica, si no encuentra en lo material un remedo o vestigio de su propia esencia en la dulce penumbra del crepúsculo, en la candidez de las mañanas, en la delicadeza sonriente de las flores, en la resignación dolorosa de las hojas marchitas.

No es de sorprender que un temperamento joven e impresionable fuera así ganado por la íntima y secreta influencia de Gustavo Adolfo Bécquer. Este había des-

nudado la poesía de sus ropajes complicados y aparatosos; apenas si le dejaba un cendal flotante y vago de palabras aéreas sobre el misterio de la emoción confesada. Era en España el descubrimiento de la poesía más tierna del romanticismo. Zorrilla de San Martín no conoció a Bécquer: aprendió en sus versos sencillos el modo que más convenía a la sensibilidad lánguida y triste de la última generación romántica. Llegó hasta sentir insuficiente la ideal pureza de las *Rimas*, y le reprochó a su autor que el adoloramiento muelle que cantan proviniera de una aspiración insatisfecha de goces sensuales *(Bécquer)*: Zorrilla de San Martín exigía una espiritualidad más elevada y ensordecía a las voces y los ecos de la tierra para arrobarse mejor en *El Himno del Cielo*. Algo en éste le revela, sin embargo, que no es ajeno a los hombres y a su mundo; porque sus estrofas, humedecidas en lágrimas y estremecidas en quejas, piden compasión y consuelo. Tiene el don ingenuo del llanto y el culto romántico del dolor.

No espera ni desea que en el mundo cesen, con el dolor y con el mal, todas las lágrimas; tampoco cree que en la muerte un reposo definitivo haga imposible el remedio de los padecimientos humanos; confía, como buen católico, en las reparaciones de ultratumba, y piensa que el grito del sufrimiento injusto se anegará como una nota en las armonías sublimes de la justicia y la misericordia de Dios. Siente el horror cristiano de nuestra vida terrenal dichosa; le repugna el contento entre las miserias y las culpas de sus semejantes, y venera el dolor; bendice el sufrimiento que purifica al alma de sus contaminaciones y la prepara a los deliquios divinos. El dolor, que *El Himno del Cielo* es una nota, es toda la grandeza y poesía del

mundo; canta en el aura del ocaso, en el susurro del ave y de la hoja, en el silencio del bosque y de la noche; es la canción de toda la naturaleza y no la oyen los hombres *(El Dolor)*.

Hay en la poesía de Zorrilla de San Martín una tristeza que no es amarga, porque no brota de un mal irreparable, sino serena y delicada, porque descansa en la seguridad de una dicha infinita y es anhelo de ella. ¿Qué importan las espinas del camino al corazón esforzado que las ofrece en testimonio de afección y espera que al final de la jornada se conviertan en rosas? Esa tristeza sin desolación tiene la dignidad de un sentimiento religioso. Ella preserva al alma de los halagos vulgares, y la mece, por encima del mundo y de los hombres, desligada de intereses mezquinos, en una contemplación extática. Es la tristeza del que se siente aislado en un vacío, sin sufrir el dolor de una pérdida, del que lleva en sí un tesoro de ternura inempleada, del que desbordante de cariño filial, ni aun guarda el recuerdo vivo de la madre muerta en sus primeros años.

Clama el poeta por la madre que no ha conocido, con efusión sentimental y blanda, como si lo envolviera en halagos de consuelo el mismo sentimiento de su orfandad que no ha sufrido el desgarramiento desesperante de la separación y sabe adormecerse en la dulzura plácida del sueño, *(¡Madre mía!* y *No era un sueño)*.

Exaltación religiosa del espíritu hacia la inmaterial pureza del ensueño, y honda pero suave tristeza del alma insatisfecha en su condición terrena, y consolada, ya con la esperanza de una felicidad divina, ya con la sola excelsitud de sus aspiraciones y su esencia: he aquí los dos elementos de esta poesía de Zorrilla de San

Martín, que debe a Bécquer su forma desnuda y algo o mucho de sus tendencias sentimentales, pero no todo, porque en las *Notas de un Himno* alcanza un grado más alto de elevación en la espiritualidad, sin perder nada en su interés humano.

Zorrilla de San Martín ha encontrado para las efusiones íntimas una expresión trasparente y vaga que se disuelve y desaparece en el instante mismo en que nos transmite la emoción o el pensamiento. Es una forma sencilla, tal vez trivial, e insuficiente para la idea que intenta representar, pero nada a lo menos pesa en ella como un recargo, ni la desvía del propósito del poeta con un adorno. Generalmente es directa; a veces sin embargo se desenvuelve con la vida propia y libre del símbolo. Las imágenes en esta poesía merecen una consideración especial. Por un efecto de oposiciones y concordancias entre su significado y su materialidad, Zorrilla de San Martín logra como una trasmutación de la materia a las sustancias del espíritu. Así dice de una visión que se presenta al genio.

> Hollando el éter, sin mover sus átomos,
> Resbalando en la sombra sin herirla...
>
> *(Bellini).*

o mezclando las cosas de la naturaleza y del alma, funde en un solo sentimiento indefinible el cielo, la luz, el lago, el bosque y la ilusión:

> Y al beso de una noche de misterios,
> el lago, el bosque y la canción despiertan
>
> *(La Luna).*

> ¡Luz! ¡Cuánta luz! El corazón del bosque
> arde empapado y sumergido en ella...
>
> *(El Bosque).*

Junto a las composiciones de índole becqueriana, hay en *Notas de un Himno* otras, probablemente más antiguas, de arrebato oratorio y carácter social. En ellas el poeta, en vez de replegarse en recogimiento silencioso, se entrega al tumulto de los hombres como campeón de Dios y de la patria. Son varias las poesías religiosas que acreditan una fe arraigada y activa. Zorrilla de San Martín jamás ha vacilado en este punto, jamás ha sufrido la inquietud de una duda; su profesión de fe católica, el *¡Credo!...*, canta la sumisión de los mundos, que en el milagro se inclinan, quebrantando las leyes, a la divina voluntad, y los efectos entrañablemente humanos del cristianismo, la hermandad del dolor y la sonrisa, del martirio y de la gloria. La religión cristiana con la aceptación incondicional de cuanto supone el catolicismo, pero sobre todo con el espíritu de bondad sencilla y de impenetrable misterio de su parte evangélica y humana, llena todos los actos públicos y la poesía entera de Zorrilla de San Martín. Su religiosidad parece, en efecto más sentida y misteriosa que razonada; proviene toda del *Evangelio* y de la tradición familiar y debe muy poco o nada a la teología. En el folleto *¡Jesuitas!* dice: «Fui católico ferviente por tendencia generosa, por recuerdo dulcísimo y por profunda convicción». Ha discutido contra sus impugnadores, la religión que profesa, ha razonado sobre ella inteligentemente; pero no es una verdad de la inteligencia lo que en él sirve de base a la aceptación del cristianismo: es el sentido íntimo de su vida espiritual.

«Todos ésos han creído: —escribe refiriéndose a los que en Lourdes han dejado el testimonio de algún milagro,— todos han amado algo evidentemente digno de amor: lo ideal, lo alto, la esperanza.

«¿Cómo puede existir un hombre iluminado por el sol que consagre su vida a arrancar, a los que la poseen, la esperanza? ¿De quién puede haber recibido esa triste misión? ¿Es del cielo o del infierno?

«¿Qué daño puede hacer a ese hombre la fe de los demás?

«Es ésa una pregunta que me he hecho muchas veces.

«Hoy, al hacérmela una vez más, junto a la gruta de Lourdes, miraba yo a la Virgen extática e inmóvil, que junto a su rosal silvestre, difundía en su torno la fe que hace milagros. Las miradas de los desgraciados la envolvían como en una red de hebras de luz, y el aire que la circundaba parecía santo, porque estaba lleno de dolor resignado.

«En Lourdes, al lado de la Virgen, *el dolor es feliz.*

«Yo no presencié otro milagro; no los necesito tampoco, gracias a Dios; pero ése solo me basta para poder afirmar que anda algo divino en torno de la gruta de Massabielle».

(Resonancias del Camino)

Zorrilla de San Martín ha definido perfectamente, de acuerdo con las enseñanzas de la teología, es cierto, pero sin que parezca en sus palabras más que una expansión del espíritu, el secreto de su fe:

«¿Recordáis señores, la frase aquella del Maestro, en el Evangelio de San Marcos: «Ayuda mi incredulidad»? Era un padre desgraciado, como lo recordaréis, que había traído ante el Salvador que pasaba, su hijo poseído por un espíritu mudo; el pobre padre le pedía su amparo. Jesús le dijo: «Si puedes creer, todas las cosas son posibles para el que cree». Y el

padre le contestó llorando: «Yo creo, Señor; *ayuda Tú mi incredulidad*».

«¡Ayuda Tú, mi incredulidad!

....

«Pero, ¿es realmente un mérito personal, señores, digno del tributo que me ofrecéis, el haber recibido de Dios ese don inapreciable de la fe, que constituye nuestro tesoro, nuestra gloria, nuestra dicha?

«Os he citado antes una frase inmensa del Evangelio. Otro recuerdo de la misma índole baja, no sé de dónde, en este momento, y se posa en mi memoria: es el del ciego de Jericó: ¿Lo recordáis? Estaba sentado cerca del camino pidiendo limosna; oyó tropel de gente que pasaba, y preguntó que qué era aquello. Cuando le dijeron que era Jesús Nazareno que pasaba, el hombre ciego comenzó a gritar: «Jesús, hijo de David, ten misericordia de mí...» Y a pesar de los que querían hacerlo callar, seguía gritando el desgraciado con más fuerza: «¡Hijo de David! ¡Hijo de David!»

«¿Recordáis entonces a Jesús, señores? ¡Qué hermoso! ¡Qué grande! ¡Qué bueno! ¡Oh, el Hombre Dios! Se detuvo, — «¿Qué quieres que te haga?» — dijo al hombre sin luz. Y éste le respondió: — «*Señor, que vea*».

—«Ve... Tu fe te ha hecho salvo».

«Y el ciego vio, — dice el Evangelio, — y seguía a Jesús, glorificando a Dios.

«¡Qué hondo es todo esto, señores! ¿No sentís, como yo, que esas palabras divinas pasan como un escalofrío al ras de vuestra carne?

«¡Que vea! ¡Que vea! Eso es la fe, señores, eso es la fe: anhelo humilde y sincero de luz en el hombre: luz de Dios, palabra de Jesús de Nazaret, que abre nuestros ojos.

«Líbreme Dios de afirmar, señores, que no hay en el acto de creer un acto de nuestro libre albedrío; sin eso la fe no sería obligatoria y, menos, meritoria. Sí; hay en nosotros, el grito del ciego, la plegaria, el clamor al Hijo de David; pero ¿qué es, señores el grito del ciego, al lado de la palabra de Cristo: «Ve»?

«La fe, señores, es para el alma, lo que el aire para los pulmones: es necesario hacer algún esfuerzo de nuestra parte, es verdad, para respirarlo. Pero ¿qué es ese esfuerzo si se le compara con la presión que hace el aire mismo para penetrar en nuestros pulmones y encenderlos de vida?

«La razón humana, señores, el acto libre del que anhela ver es el pequeño movimiento de inspiración hacia el cielo: pero la fe es el aliento, es el espíritu, es el Verbo de Dios que penetra en nuestra alma y hace en ella la luz, le trae mensajes misteriosos, evidencias imprevistas que se abren en ella como estrellas fijas, claridades boreales que se levantan en los horizontes y nos marcan la eterna ruta del Norte.

«Y dice el libro sagrado: «Tú niegas al orgullo del sabio lo que revelas a la humildad de los pequeños».

«Dejadme, pues, señores, colocarme entre los pequeños; dejadme humillar ante Dios y ante vosotros, al sentir vuestros aplausos a mi fe, a fin de no exponerme a perder con un acto de orgullo, esa fe que vosotros festejáis en mí, y que no es sino un don gratuito de Dios, un reflejo de su gloria, un soplo luminoso de su infinita misericordia sobre el pedazo de barro

de mi corazón». (*Conferencias y Discursos*. A los amigos).

Esta efusión íntima hacia algo superior que responda a las necesidades insatisfechas por falta de objeto o de posibilidad en la tierra, es el principio de su religión y el fondo constante de su más honda poesía.

Las composiciones religiosas y patrióticas, por lo mismo que se inspiran en cosas exteriores, de sentimientos colectivos, son menos personales y características del poeta. Ellas conservan huellas patentes de los maestros más conocidos. Zorrilla de San Martín, que es todo lo contrario de un clásico, se ha apropiado la manera sentenciosa de D. Manuel J. Quintana y ha sabido demostrar que no deslucían sus expresiones originales ni aun junto a las de un modelo preclaro. Con todo, lo que más interesa es descubrir, entre los versos de escuela y entre las deficiencias ineludibles de una producción de ensayo, los primeros aletazos del gran ímpetu lírico y patriótico, inseguro todavía, pero ya perceptible, que ha de sublimar después al cantor nacional en su apoteosis gloriosa. ¿No es la voz de *La Leyenda Patria* la que suena, arrebatada y férvida, en la estrofa inicial de *¡Patria mía!?*

El Poema de las Hojas y *El Tiempo* contienen ya mucho, aunque todavía vacilante, del espíritu de *Tabaré*. La primera de esas poesías canta en la naturaleza una vida oculta de amor y de ilusiones; la segunda realiza con la vieja figura de Cronos un emblema de carácter sagrado y mitológico que opone, a las horas que pasan, la eternidad que las espera. En ambas la intención transcendente del poeta se adueña de las cosas, las penetra con su idealismo y hace de ellas una imagen, un símbolo, de lo que sueña o presiente el alma entregada a sí misma. Convierten esas composi-

ciones lo exterior en expresión subjetiva; son indudablemente becquerianas; pero al mismo tiempo algo indefinido en ellas denota la presencia de otro poeta que tiene, a pesar de su evidente impericia para traducirla, una concepción más delicada, más secreta, más íntima. Bécquer no habría dicho jamás:

Al beso de una noche de misterio,
El lago, el bosque y la ilusión despiertan.

(La Luna)

Lo más hondo y característico de *Tabaré* está en los versos de *No era un sueño* y particularmente de *Buscándola.*

En *El Angel de los Charrúas* el poeta ha creado, para representar a la raza exterminada que había de cantar en su «epopeya», un fantasma con formas de india, intangible y transparente, hecho de «luz con vida», del que dice que es

Un espíritu sin nombre
Formado por la unión íntima
De las furias del salvaje
Y de la calma divina.

En este ser condensa, toda la raza charrúa, y como obsesionado por la idea incomprensible de su destino, que fue desaparecer del mundo cuando llegaba el momento en que podría mejorarse, a cada paso la llama

El último ¡ay! inocente
De una raza que murió.

Termina la composición con una estrofa que no tiene el movimiento brusco de quien desecha de su cabeza una idea para librarse de ella, sino el pausado

del que baja el mentón hasta el pecho, sumido en una meditación amarga:

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás,
Dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
Para no alzarse jamás!

La concentrada atención del poeta sobre el trágico destino de la raza charrúa, su interior aislamiento de huérfano y su nostalgia de enamorado ausente, el vago idealismo de su espiritual exaltación son los elementos, ahora dispersos, vacilantes, confusos, de una poesía que ensaya y no acaba de precisarse y definirse en *Notas de un Himno.* Aparte, en el drama inédito hecho con el relato del P. Enrich, figura el indio de ojos claros y alma capaz de verdad y sacrificio. Todo eso está en esbozo; de ello saldrá más adelante la gran obra de Zorrilla de San Martín. El drama dará la acción de *Tabaré;* de *Notas de un Himno,* saldrá algo o mucho del espíritu y del fondo misterioso que animan y envuelven la «epopeya».

III

La Leyenda Patria no es, contra lo que promete su nombre, la narración épica de nuestra historia nacional. De ésta sólo tiene rápidas enunciaciones que desaparecen disipadas en el vivo arrebato del poeta. La composición es toda lírica, de ese lirismo colectivo y patriótico propio de todo un pueblo, como nacido de sus tradiciones y de sus glorias. En ella el asunto y los sentimientos fundamentales son, no por cierto ex-

traños al poeta, pero independientes de su personalidad. Da el primero la historia tal como la imaginación popular concibe el pasado a través del tiempo. Brotan los segundos naturalmente de los hechos mismos acondicionados a esa idealización instintiva de la memoria. Ni en el asunto ni en los sentimientos fundamentales de *La Leyenda Patria* deben pues buscarse las manifestaciones o los indicios de una originalidad personal.

El poeta recorre, o más bien abarca en una mirada, nuestra historia, y no cuenta lo que ve, no describe, no enumera: canta, se desborda en palabras de abatimiento de esperanza, de triunfo, de paz, de trabajo, a medida que su espíritu visionario se detiene en las épocas de opresión de guerra, de victoria, de libertad y soñada o entrevista democracia. La pasión es tal, ante el desarrollo tumultuoso de los acontecimientos, que le permite apenas una alusión relampagueante a ellos, y a veces nada más que la pronunciación de un nombre. Por eso nuestro patriarcal historiador Isidoro De-María juzgó necesario aclarar con notas ilustrativas las imprecisas referencias del canto y en ellas consignó sucintamente los grandes momentos nacionales que el poeta evoca en su rapto lírico.

El mismo Zorrilla de San Martín ha confesado que aún no conocía bien nuestra historia cuando la cantaba en *La Leyenda Patria.* Su instrucción, como realizada en el colegio de Santa Fe, era argentina, y él sólo sabía por tradición de familia lo que estimó esencial y más importante para su trabajo. «Yo mismo —escribiría más tarde— con toda mi generación de la segunda mitad del pasado siglo abrimos el alma al sentimiento patrio en aquel período que llamaremos de los Treinta y Tres e Ituzaingó. Artigas se oía como se sienten, entre dos ráfagas de viento, las voces que

esté apaga."[1] Su padre, Juan Manuel Zorrilla, había servido a las órdenes de Manuel Lavalleja, hermano del jefe de los Treinta y Tres Orientales y uno de éstos. Era pues ineludible que un precedente de esta categoría y la opinión dominante en el espíritu público de la época impusieran al poeta la interpretación oficial, que aún prevalece entre nosotros, sobre el propósito de la Cruzada Libertadora de 1825. Adviértase que el monumento a la Independencia Nacional, si bien se inauguraba el 18 de mayo, aniversario de la batalla de Las Piedras ganada por Artigas contra los españoles, celebraba en cambio principalmente la Declaración del 25 de Agosto de 1825, hecha por la Asamblea de La Florida. Zorrilla de San Martín, como entonces y aun ahora todos o casi todos, ve en los Treinta y Tres Orientales un pensamiento vivo de libertad nacional soberana, y hace por lo tanto de ellos el motivo central, el corazón de *La Leyenda Patria.*[2]

De la gesta heroica de Artigas contra la dominación de España y Portugal mencionada brevemente al principio de su canto con tono luctuoso, pasa el poeta en seguida a la empresa de los Treinta y Tres, que llena en raudales y torrentes de elocuencia el amplísimo desarrollo de la composición. En Artigas señala el propósito inicial de nuestra libertad frustrado por la de-

---

1 *La Epopeya de Artigas,* Artigas muerto, IV.

2 Acerca de lo que fue y lo que significa la Declaración de Independencia hecha por la Asamblea de La Florida vale la pena conocer a lo menos las siguientes publicaciones: 1º *La fecha de la Independencia Nacional* por Vicente T. Caputi, San José, sin año, 2º *Por la Verdad Histórica* del mismo, San Jose, 1923; 3º *Investigando el Pasado* del mismo, Montevideo, 1923; 4º Artículos del diario «La Mañana» de los días 1º, 2, 3 y 4 de octubre de 1935, por el mismo; 5º *Lección de Historia de los años* 1824-1828, *a los Blancos y Colorados, al Ejército y a la Instrucción Publica,* de Pedro Riva-Zuchelli, y 6º *La Fecha de la Independencia de la República Oriental del Uruguay* por el mismo, Montevideo, 1931.

rrota. En los Treinta y Tres glorifica el esfuerzo victorioso que hace de un pueblo subyugado por la conquista extranjera un pueblo libre y soberano.

Ya había ensayado en *¡Patria mía!* de *Notas de un Himno* su inspiración patriótica con estro arrebatado. Ya tenía formado el gusto romántico de las imágenes vagas y flotantes. Ya estaba hecho a la exaltación, al entusiasmo ardiente, al fervor desbordante del idealismo. La ocasión solemne que se le deparaba con el monumento erigido a la Independencia Nacional no podía menos que encender en su pecho el ímpetu extremo que hinche y sublima toda la *Leyenda Patria.* Sabía que el pueblo congregado en La Florida para rendir culto a la patria iba a escucharlo. La magnificencia del asunto y del momento lo dominaba y lo concitaba al mismo tiempo. Trabajaba su espíritu la más alta ambición del poeta: cantar dignamente a la patria, igualar con la gloria del canto la gloria del heroísmo. ¿No decía Homero que los grandes hechos se realizan para que los poetas los canten?

Acudieron a su memoria los más nobles y egregios cantores, en lengua española, de la patria, la guerra y la victoria, Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego y José Joaquín Olmedo entre los muertos, y Gaspar Núñez de Arce entre los vivos. Ellos le sirvieron de ejemplo, pero no de modelo; de ellos recibió el incentivo necesario para su obra. Los tuvo muy presentes, pero no los copió ni los imitó siquiera. Supo ser, con el tema común a todos ellos, nuevo y personalísimo en la concepción y en el estilo.

Hay sin duda en *La Leyenda Patria* unos pocos recuerdos precisos de la poesía anterior; algunos ecos de ésta resuenan confundidos en aquélla, pero no rompen la armonía del conjunto ni amenguan el mérito

de la composición como notas discordantes que se destacan; más bien al contrario, identificados con la obra de Zorrilla de San Martín, hacen patente en ésta una grandeza que no desmerece de la más alta poesía conocida. José Joaquín Olmedo habría tenido a honra que uno de sus versos repercutiera en

> ...el fragor de las solemnes horas
> que escucharon la voz de la batalla.

Gaspar Núñez de Arce no hubiese podido quejarse de que se repitiese con sus palabras la comparación que él había recogido, para sus versos, de un proverbio antiquísimo. Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego, sorprendidos ante el tumulto de una imaginación no menos potente que la propia y mucho más libre, hubieran podido aprender cuanto gana el pensamiento, a cambio de la perfección equilibrada, en el arranque del entusiasmo sin freno. Andrés Bello habría querido mostrar como nuestro poeta que

> en el riel de la idea, electrizado,
> muere el espacio y vibra el pensamiento.

Colma, en efecto, y desborda los cuatrocientos versos actuales de *La Leyenda Patria* una inspiración impetuosa y concentrada, sin desmayos, de súbitos y febriles transportes, que se eleva por momentos a la sublimidad y se desenvuelve en amplios períodos oratorios o se condensa en nerviosísimas sentencias con igual maestría.

El canto en su forma definitiva, tal como fue corregido y como hoy circula, se abre con una promesa de gloria:

¡Es la voz de la Patria!... ¡Pide gloria!
Yo obedezco a esa voz...

La nerviosidad frenética rompe y corta el verso en locuciones breves, de sentido y repercusión inabarcables. No compone el poeta una personificación visible y tangible de la patria: misteriosamente la oye, como subyugado, sin verla. ¡Qué lejos estamos de aquel artificio gastado y frío que intentaba animar con formas físicas a las entidades morales! La voz de la patria suena para el alma del poeta en el silencio religioso de la expectación anhelante. Pide gloria: el poeta, poseído, transportado, obedece a la patria que lo llama, que lo elige y así lo consagra y lo hace suyo.

De los recuerdos removidos en la memoria del poeta, brota primero una visión desolada y sombría de estrago y de muerte. Lloran quejumbrosos, bajo el cierzo, los sauces del Uruguay, que antes vibraron con las auras de los campos de victoria en «Las Piedras» y el «Cerrito». La ciudadela «del que fue Montevideo» espera desnuda, inerme, trágica, en su noche afrentosa.

¡Todo mudo en redor... Campos, ciudades...!

Es el cuadro horroroso de la derrota y la ruina que sucedió a las guerras de Artigas contra el español y el portugués. Sobre él pesa una majestad dolorosa que enaltece con valor de cosa espiritual los restos y las cenizas de la grandeza abatida y del esfuerzo agotado.

¡El patrio corazón ya no palpita!

El poeta, que ha entonado una lamentación angustiosa al desastre y la destrucción de las primeras esperanzas nacionales, estalla en imprecaciones de ira

contra el oprobio del yugo extranjero aceptado y sufrido. Su pecho no sabe gemir con miedo; en su boca la queja indignada se convierte en apóstrofe, se hace protesta y crece en incitación de guerra. Nunca la palabra del hombre fue más intensa, más viril, más concentrada que en estos versos de Juan Zorrilla de San Martín:

¡Y un pueblo alienta allí!...¡ Y en esa noche
vive en esclavitud un pueblo! ¡Y vive!

¿Y es la patria de Artigas la que vierte
lágrimas de despecho,
teniendo aún sangre que verter?

¡Oh, no; no puede ser! ¡Pueblo despierta!
¡Arranca el porvenir, de tu pasado!

Grande y buen romántico, gusta Zorrilla de San Martín de los contrastes violentos y rápidos, que dan relieve y hacen más impresionantes las ideas y las imágenes. De la noche tenebrosa en que yace la memoria de Artigas, pasa el cantor repentina, instantáneamente, a una aurora espléndida que enciende en luz y claridad radiosa al cielo y a la tierra y despierta ecos de vida en el río y en la selva. La diana del día que amanece anuncia a la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales. No estaba muerta el alma de la patria: ella palpita, heroica y denodada, al unísono, con treinta y tres latidos, que van a propagarse a todo su cuerpo y van a levantarlo con la voz de Dios que cabalga sobre los hombros de la tormenta. El poeta, enardecido, con el pensamiento de los Treinta y Tres Orientales, clama en frase que define la esencia misma del patriotismo por el encadenamiento de las generaciones sucesivas y la unión fraternal de los hombres nacidos en la misma tierra:

¡Ellos tus hijos son, son nuestros padres,
patria de mis hermanos, patria mía!

Es la guerra de nuevo, pero esta vez la guerra victoriosa. Ya suena avasallador y triunfante

¡El himno con que mueren los tiranos!

La Declaración de la Independencia en La Florida y las batallas de Sarandí e Ituzaingó son tres relámpagos de gloria en los versos fulminantes y fragorosos. Tras ellos, «en la tarde tranquila del presente» Zorrilla de San Martín vaticina un porvenir de paz y de prosperidad fraternal.

Héroes y proezas, victorias y desastres, cuanto llega de la tradición histórica a *La Leyenda Patria* es en ésta sólo motivo épico de apasionado lirismo oratorio. Es una elocuencia que se desenvuelve sin desmayos, desde el primero hasta los últimos versos, con el empuje y la violencia formidables del mar tempestuoso. El lamento que llora la dominación extranjera se transforma de pronto en grito de guerra, que pide, como la enseña de los Treinta y Tres, o libertad o muerte. Con la guerra de la liberación, estalla el himno triunfal que sigue con alas de victoria, en vuelo vertiginoso, el choque de las armas sobre el suelo patrio reconquistado al enemigo. Esa apoteosis, como las bravías olas de la tormenta que se remansan y aquietan sobre ancha playa abierta, acaba en salmo de paz con augurios de ventura para el porvenir prometido a las más grandes esperanzas.

Nada en el motivo y los sentimientos de la composición era privativo o particular del poeta. No hay en toda la América española un rincón donde la independencia de la patria no haya podido producir un

canto igual y sin embargo nadie, sino Zorrilla de San Martín, lo ha realizado, porque sólo en él estaba el germen que, arraigado en ese terreno de todos, era capaz de crear esa obra de vida y belleza. José Joaquín Olmedo había cantado sobre el Pacífico la libertad de su patria americana con el empaque y el artificio del clasicismo algo venido a menos y gastado; Zorrilla de San Martín ha cantado la de nuestra patria oriental, junto al Atlántico, con el empuje sin norma de la imaginación romántica. Son las dos voces más altas de la poesía patriótica en América. En el canto de Olmedo revive con esfuerzo un gusto ya casi agotado; en Zorrilla de San Martín, más próximo a nosotros en el tiempo, alienta, no sin vacilaciones e insuficiencias todavía, una alma nueva.

Lo singulariza una inclinación marcada a lo que es indefinido, fluctuante u oscuro. Así, cuando personifica a la patria, según se ha dicho antes, no la plasma con figura corpórea y visual: la oye y le habla, pero no la ve. El pasado luctuoso de la esclavitud y la derrota se le convierte en «sepulcros abiertos» de los que salen sombras visionarias y es noche de «amargas horas» que vaga en la margen de un río. Identifica, al contrario, la cruzada heroica de los Treinta y Tres que libertarán de la opresión extranjera el suelo patrio, primero con el alba, en seguida con la aurora y finalmente con el pleno día que

> destrenza su abrasada cabellera
> y salpica de luz el horizonte.

Imagina en los sauces «llorosos» arpas «mudas» o «dormidas» en el tiempo del oprobio, que despiertan, cuando por fin estalla la guerra liberadora,

por impalpable mano arrebatadas

para entonar en la selva

los no aprendidos salmos inmortales.

Representa el abatimiento de la patria en «lirios pálidos y yertos» que brotan «entre las grietas de las tumbas», al frío (o al calor) del suspiro de la muerte». Son imágenes y expresiones características de su manera ambigua entre lo material y lo espiritual «la faz de los sepulcros», «la noche del olvido», «el sueño de las tardes», «el secreto de la niebla», «la libre aurora del eterno día».

Adopta el poeta en *La Leyenda Patria* una forma libre y varia en la extensión de las estrofas, en la cadencia de los versos de once y siete sílabas y en la distribución de las rimas, y así produce una armonía de tono majestuoso y enérgico o vago y blando, que responde naturalmente a la índole del asunto y a la emoción que lo embarga, y es al mismo tiempo del pensamiento y de la palabra.

Contiene la composición muchos versos dignos, como los ya citados, de los mayores poetas. Su medida, fija en el número del verso, parece que se acorta o se alarga con la agitación o la serenidad. El se quiebra y divide cuando la pasión conmueve con brío intenso el ánimo:

¡Y un pueblo alienta allí! ¡Y en esa noche
vive en esclavitud un pueblo!... ¡y vive!

Otras veces la satisfacción de la esperanza lograda, la seguridad tranquila se explaya en la frase con una amplitud que dilata y ensancha el movimiento del rit-

mo y abre la rima en una resonancia que la prolonga. Así, cuando ante el cuadro del levantamiento nacional contra el extranjero dominador de la patria, muestra cómo a éste lo acecharon los espectros pavorosos

> y poblaron sus horas agitadas
> las visiones de muerte atropelladas.

No es *La Leyenda Patria* una composición para lecturas silenciosas y análisis críticos muy atentos. Examinada detenidamente, punto por punto, es fácil descubrir en su estructura deficiencias de concepción y en su estilo excesos de retórica. Ella fue hecha para recitada a cielo abierto a multitudes compactas. Sólo sabe todo lo que ella vale quien la haya oído en boca del poeta, que era estupendo orador, de voz potentísima y rica en los tonos de todas las emociones, y de actitudes y ademanes los más imponentes y espontáneos.

Solía repetir Zorrilla de San Martín que *La Leyenda Patria*, más que una obra literaria, es un hecho histórico. Aludía de este modo a sus imperfecciones y a su transcendencia. Durante unos treinta años ella fue, en las ceremonias públicas y en las escuelas, una excitación continua y permanente del sentimiento patrio, pero ahora está casi del todo olvidada. Ya no tiene la patria en nuestro pueblo olvidadizo el culto de amor y veneración que se le rendía hace medio siglo, cuando en vez de una democracia provechosa y aprovechada, ella era una madre que imponía y recibía sacrificios de acción cívica, de sangre y de vida. Hasta el nombre de «orientales» han perdido casi todos sus hijos, que hoy se llaman «uruguayos», con denominación que no conocieron nunca los próceres de nuestros tiempos

heroicos.[3] Hasta los colores de la bandera nacional se ven ahora cambiados, lo mismo en las casas particulares que en las oficinas públicas. El delicado azulceleste de las cuatro franjas aparece sustituido por un azul oscuro, más económico, según se dice, porque resiste mejor la acción de la intemperie.

IV

Es *Tabaré,* a pesar de *La Epopeya de Artigas,* la obra maestra de Juan Zorrilla de San Martín. En ella ha trabajado unos ocho años, — desde fines de 1879 hasta 1887, — y aún más, si se quiere tomar en cuenta la gestación oscura que precede a la labor puramente literaria en el desarrollo de un gran poema. Ya en Chile, por el año 1877, estaba Zorrilla de San Martín en posesión de los elementos principales que formaron ese libro. Sabemos que allí compuso bajo la influencia de un relato histórico hecho por el P. Enrich, con el mismo argumento de *Tabaré* y hasta con su propio nombre, un drama en verso. Tenemos además en *Notas de un Himno,* publicadas entonces, tres puntos capitales del futuro poema: un hondo sentimiento de orfandad alimentado con el recuerdo vago de la madre muerta, la preocupación obsesionante del destino charrúa y un idealismo que penetra la naturaleza y en ella descubre una vida misteriosa de realidades superiores.

3 «Jefe de los Orientales», y no de los «uruguayos» fue llamado Artigas. «Orientales», y no «uruguayos» llama a los naturales de nuestra tierra el Himno Nacional. ¿Será inútil recordar que, según el Dr. Luis Caviglia, quien primero llamó «uruguaya» a nuestra República fue un militar extranjero de baja graduación y mulato?

Después del triunfo clamoroso obtenido con *La Leyenda Patria*, decidió Zorrilla de San Martín realizar una gran obra nacional. Quería responder así, dignamente, a la acogida ovacionante que se le había tributado. Debió detener y fijar muy pronto su atención en la raza charrúa, que era tenida por natural del Uruguay, que había luchado valerosamente sin rendirse nunca, sin someterse o mezclarse a los europeos y que había sido bárbaramente exterminada. ¿No era ella acaso la más genuina encarnación del país? ¿No había en su destino trágico toda la grandeza heroica de la epopeya? Recuérdese la última estrofa de *El Angel de los Charrúas:*

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás,
Dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
Para no alzarse jamás!

¿*Raza* inocente? A Zorrilla de San Martín, providencialista, católico, lo inquietaba el misterio de esos pobres indios que vivieron siglos en el territorio inmenso de América, privados, por su aislamiento, de la fe cristiana, y que, apenas llegada a ellos la predicación de la verdad religiosa con la conquista española, desaparecieron acabados por la guerra y por la persecución despiadada. ¿No eran, como sus opresores, hijos de Dios redimidos por la sangre del Gólgota? ¿Qué había sido para ellos Jesús en el mundo? De esta manera, un problema teológico penetraba y conmovía la existencia del indio y enaltecía su destino hasta hacer de él un designio inescrutable de Dios. Disponía ya el poeta de cuanto necesitaba como esencial para infundir a su trabajo alientos épicos: la raza

charrúa, extinguiéndose en la defensa de su libertad sobre el suelo patrio, pondría en juego la voluntad de Dios, el más denodado heroísmo humano y la belleza de la tierra oriental. Sobre ese fondo enorme de grandeza y de misterio, compuso una delicada historia de amor y dolor inventada con lo más noble de sí mismo: con la nostalgia de su madre perdida en la infancia y con el atónito deslumbramiento de toda su alma ante el misterio del amor que despierta la inocencia de la mujer ideal.

Tabaré no es un poema improvisado; tiene antecedentes remotos y su ejecución ha sido lenta. Su autor confiesa que le ha consagrado «muchas de sus pocas horas libres» y agrega que durante varios años ha tenido en el protagonista un compañero «inseparable y bueno».

Veamos, en sus líneas principales, el argumento, para estudiar en seguida la obra. Tabaré, de ojos azules, entre indios de ojos negros, es un mestizo, hijo del cacique charrúa Caracé y de una española a quien los primeros castellanos desembarcados en tierra oriental dejaron abandonada, en una sorpresa de los indios. Magdalena bautiza a su hijo Tabaré: le infunde en su niñez, con la oración cristiana, un principio de vida espiritual, y muere. Transcurre el tiempo; al cabo de muchos años los españoles se establecen en un villorrio junto al río San Salvador. Una guerra perpetua entre los conquistadores y los charrúas va lentamente acabando con los indios: ya han muerto sus mejores caciques y no le queda a la tribu más que su agonía. D. Gonzalo de Orgaz manda en jefe la plaza: tiene consigo a su esposa Dª Luz y a su hermana Blanca, de tez morena y ojos negros, «profundos hasta el alma». Tabaré, apresado por los españoles, entra

al villorrio; ve a Blanca y sin distinguirla bien del recuerdo borroso que de su madre conserva, se enamora de ella; resistiéndose a sus propios sentimientos, lucha desconcertado entre el odio de su raza, enemiga de los españoles, y una adoración purísima que mezcla y confunde en Blanca sus reminiscencias de hijo. Tabaré pasa ante los soldados por loco; no habla, huye de todos, vaga por la noche, duerme con los ojos abiertos. Una noche lo sorprenden y cierran entre ellos los soldados, creyéndolo un fantasma; acosado y sin armas, el indio se defiende desesperadamente, a la sombra de unos árboles, contra sus ataques, y está ya para caer, agotadas sus fuerzas, cuando un misionero, el Padre Esteban, llega hasta el grupo y detiene a los soldados. Al día siguiente D. Gonzalo, que no quiere violar la amistad antes jurada con el indio, sospechoso de él por sus velas y rondas nocturnas, lo devuelve a su anterior libertad, con prohibición de que se acerque al pueblo. Los indios de la tribu, mandados por un cacique nuevo, Yamandú, atacan repentinamente, de noche, a la población española. Aquél ha querido apoderarse de Blanca, y por eso ha lanzado el malón sobre el villorrio; la ha encontrado, y se la lleva a los bosques, donde espera junto a ella que vuelva de su desmayo. Blanca al despertar rompe en un grito; ve a su lado al cacique Yamandú; se contrae, se crispa; oye después a sus espaldas ramas que crujen, pasos que avanzan; de pronto dos rugidos, el choque de cuerpos desplomados en tierra, un grito que se ahoga, y por fin el silencio. Es Tabaré que oyó a lo lejos el grito de Blanca y corrió en su busca: ha estrangulado a Yamandú; pero ella no lo sabe; no ha mirado hacia atrás; no ha visto la lucha, ni sabe su fin; siente cerca a alguien que vela: es Tabaré. Tabaré

la conduce en sus brazos hasta el villorrio. D. Gonzalo, aturdido y fuera de sí con la desaparición de Blanca, al ver al indio con ella, corre a él, y teniéndolo por su raptor, lo mata.

Esta es en esqueleto la fábula del poema. Hay con ella en el libro de Zorrilla de San Martín, dos cosas más: el teatro y el fondo de la acción, la naturaleza del Uruguay y la raza charrúa. La naturaleza da al poema su colorido; el destino de la raza charrúa lo llena de un misterio trágico, y Tabaré derrama en todo él un sentimiento indefinible de intimidad melancólica y dulce. Todo se funde en una armonía perfecta y concurre, a su modo, a imprimir en el conjunto un sello, un carácter de rara originalidad con vida propia.

La acción es lo suficientemente sencilla para que, dicho esto, no quede en ella cosa alguna que observar. Comienza con la niñez de Tabaré que ocupa el Libro Primero, sigue en el Libro Segundo con su cautiverio dentro del villorrio, y concluye en el Libro Tercero con los cuadros de la vida india, el malón y las últimas peripecias del protagonista. Entre el Libro Primero y el Segundo la narración se interrumpe durante largo tiempo; Tabaré es en aquél un niño a quien su madre lleva todavía en brazos y aparece en el otro ya con más de veinte años [4].

En el Libro Tercero se produce una interrupción de otro orden: nuevamente se corta el relato; pero

---

4 Han pasado más fríos que dos veces
Mis manos y mis pies

dice Tabaré de su edad en el Libro II, Canto III, parte IV. ¿No son cuarenta años? Zorrilla de San Martín asegura sin embargo que su protagonista solo cuenta unos veinte y nadie puede saberlo mejor que él. Compárese con lo que se dice de la edad de Caracé en el Libro I, Canto I, parte IV, y de Abayubá en el Libro II, Canto I, parte V, sobre la manera de contar el tiempo atribuída a los charrúas.

no es el tiempo, sino una extensa descripción de algunas costumbres indígenas, lo que suspende la narración concerniente al protagonista. Mientras éste va, al caer una tarde, desde el pueblo, de donde es arrojado, hasta la sepultura de su madre y en ella permanece absorto durante la noche, los indios celebran el funeral de un cacique, eligen al que debe reemplazarlo, preparan y llevan un ataque a los españoles. El poema vuelve después a la fábula central y sus personajes, con el rapto de Blanca y la inesperada intervención de Tabaré, que la salva.

Las referencias propiamente históricas en el poema son ajenas a su parte primordial. La época es imprecisa y apenas menos que indiferente a su desenvolvimiento. Entre los personajes sólo en la lista de los caciques muertos suena algún nombre conocido. Y sin embargo en la obra hay una verdad que comprende el detalle y el conjunto en lo que ambos encierran de más hondo y firme, verdad humana y poética, extraña a las contingencias del azar y de las circunstancias. Todo cuanto el poeta dice del suelo patrio y de la raza charrúa es verdadero; todo cuanto imagina es idealmente lógico y posible.

Se han criticado por falsos a Tabaré y sus amores, y por borrosos e inconsistentes a los demás personajes. Se ha dicho que un indio formado en la barbarie de su tribu salvaje no sería capaz de la elevación y la pureza que Tabaré manifiesta en todo y especialmente con Blanca. Es, en efecto, muy probable que no haya existido entre los charrúas ningún indio como Tabaré. Carecemos absolutamente de una tradición precisa sobre los indígenas; no es, por tanto, posible buscar en ella los rastros de un personaje como aquél. Tampoco podrían explicarlo, puesto que él es un mestizo, los

datos que se tienen sobre los charrúas. Lo que de éstos se conoce está sepultado en algunos libros raros, difíciles de encontrar; Zorrilla de San Martín asegura que ha recogido para las invenciones de su poema todo cuanto esos libros conservan sobre la raza desaparecida [5]; pero ha tenido que valerse de su sola imaginación y de su alma para crear a Tabaré. Basta comparar a éste con los otros indios de la obra para advertir su rareza en la diferencia radical de sus caracteres.

El retrato físico de los charrúas y el de Tabaré están hechos a hoja seguida en el poema. Después de una batida vuelve D. Gonzalo al frente de sus arcabuceros, al villorrio, con un grupo de indios. Tienen todos, al andar, movimientos ágiles de tigre; marchan con la cabeza baja, doblada sobre el pecho, la frente estrecha adornada con un erizamiento de plumas, el pelo caído en largas crenchas lacias; no miran jamás a cara descubierta, ni alzan la voz para hablar; en los ojos negros se les enciende de pronto una luz de víbora; su rostro impasible, de pómulos abultados, parece triste y siniestro, pero no transparenta ningún cambio de emoción. (El poeta les atribuye dos rasgos que tal no tuvieron: dilatada nariz y labios grandes).

De entre la cuadrilla prisionera se desprende un indio que es distinto a los otros: tiene los ojos claros y el semblante misterioso; algo indefinible revela en él otro espíritu, y hay como un vértigo en su actitud

5 Es sorprendente que cien años después de muertos en París los últimos charrúas, el antropólogo Paul Rivet haya podido descubrir en los archivos de Francia referencias absolutamente ignoradas y, por supuesto, ajenas a *Tabaré*, sobre algunas particularidades y costumbres de aquella raza. (*Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, tomo IV, Montevideo, 1930).

de sonámbulo: es Tabaré, que ha visto por vez primera a Blanca y recuerda a su madre muerta. (Libro Segundo, Canto Segundo, partes IV y V).

Las diferencias de orden moral entre el protagonista y sus hermanos de tribu son fácilmente discernibles. Su existencia ha sido más o menos la misma, pero en Tabaré las costumbres salvajes esconden, hasta a sus propios ojos, sin aniquilarlas, una inquietud de ansias y descontentos inexplicables, y una impresión indeleble de sus primeros años.

Tabaré no se pinta el rostro ni tiene el labio atravesado con el signo de los guerreros como los otros indios; su cráneo y sus ojos denuncian otra raza. Es hijo de un cacique sin embargo; es un mestizo raro; ha nacido de una española, única esclava de estirpe europea entre los indios de condición salvaje. Lo engendró la barbarie en el dolor sin esperanza y resignado de una alma solitaria y puesta en Dios: tendrá por eso el descontento de su propia vida y el ansia de un algo incomprendido y misterioso.

De su madre recibe el fecundo y santo riego del bautismo, —cosa importantísima para el poeta católico; — de ella aprende la ternura y la compasión:

—¿Quién lleva, pobre madre, tantas lágrimas
Hasta el mismo silencio de tus sueños? —

y por ella conoce la efusión de toda su alma en el rezo:

—La oración que despierta en mis auroras
Y se duerme conmigo cuando duermo; —

de su boca ha escuchado las más dulces palabras maternas cantadas en este mundo (Libro Primero, Canto Segundo, parte X).

La muerte de su madre lo deja solo, a la melancolía amarga de su íntima extrañeza, a sus aspiraciones sin objeto, a su absorción misteriosa. Así vive muchos años, de los que nada se nos cuenta. Cuando ve a Blanca y encuentra en la mirada de sus ojos negros la transparencia de una alma hermana de la suya y en su tez el color de su madre, repentinamente la ama con toda la pasión confusa de su vida entera; porque siente de pronto colmado lo que en su pecho quedó vacío, sin que nadie ni nada lo ocupase, con su orfandad falta de caricias y llena de recuerdos. Tabaré no se transforma junto a Blanca, no cambia de naturaleza; sin ella hubiera sido un indio triste, inquieto, agobiado bajo el peso inútil de una alma inempleada. Blanca es, para él como la realidad en que se funde y materializa un recuerdo vago y lejano, el norte que, sin comprenderlo él, imantaba su vida. Esto es lo que no supieron ver los que censuran en el enamoramiento del indio una transfiguración instantánea. Toda su infancia arrullada con los maternos cánticos cristianos, sus días sin cariño, sus noches en desvelo prepararon lentamente su amor religioso a Blanca. Por eso al verla por primera vez,

La mira absorto, fijo, con el labio
Inmóvil y entreabierto;

Parece interrogar algo invisible,
A sí mismo, a su sombra, a su recuerdo.

Diríase que alumbra sus pupilas
El cercano reflejo
De algo como una aparición radiosa
Sensible sólo para el indio enfermo,

....

Que arde en el alma y llega hasta los ojos
Y con la otra visión se funde en ellos.

Y después, siempre al cruzar junto a ella, baja los ojos y pasa casi huyendo.

Es que cierra los ojos, y no obstante,
Ve la imagen de Blanca entre los velos
De una aurora confusa, imperceptible,
Que ilumina el nacer de sus recuerdos.

¿Es ella la que flota en su pasado?
¿Es la blanca visión de sus ensueños?
A una mujer tan blanca como aquélla
Oyó cantar los cánticos maternos.

El indio siente confusión ignota;
Vacila, tiene miedo;
Busca a la niña y huye al encontrarla;
Huye de la ilusión y del misterio.

Blanca se interesa por él con lástima; lo contempla asombrada; pero no es una curiosidad, sino la compasión de la desgracia, una atracción de misterio, lo que la arrastra hacia el indio. Por fin rompe con el encanto de su voz el distanciamiento que entre ellos ponía la actitud de Tabaré.

Así pasaba Tabaré aquel día
Frente a la virgen que, con dulce acento,
—¡Vaya el indio con Dios! ¿Por qué así corre?—
Dijo por fin, —¿le infundo algún recelo?
El se detuvo, sin alzar la frente,
Cual llamado a lo lejos,
Cual si la voz tardara largo espacio
En ir desde el oído al pensamiento.[6]

6 Compárese con la misma idea de Bécquer en *La Promesa*: «... después de largo espacio y como si las palabras hubiesen tardado todo aquel tiempo en llegar desde sus oídos a su inteligencia».

La voz de la española
Descendió al alma del salvaje enfermo,
Y en ese abismo despertó la vida,
La queja, el grito de dolor y el tiempo.
El indio alzó la frente; miró a Blanca
De un modo fijo, iluminado, intenso.
Había en su actitud indescifrable,
Terror, adoración, reproche, ruego.

En las palabras de Tabaré, desordenadas y tumultuosas, y por eso, algo confusas, —no lo bastante claras a lo menos para los que naturalmente seducidos por la poesía, ponen poca atención en su más íntimo sentido, —está descifrado el enigma de su amor puro como una adoración religiosa. Tabaré encuentra en Blanca al ser que encarna las aspiraciones inconscientes de toda su vida; más aún, ve en ella un recuerdo lejano y flotante y no consigue distinguirlo, a pesar suyo, de la realidad que tiene en su presencia. Blanca es una imagen de su madre, y él se empeña vanamente en separar la una de la otra. Se resiste al encanto que lo seduce en la niña de la raza enemiga y lo atrae hacia ella con la ternura dolorosa que siente por el recuerdo de su madre muerta.

La miró un breve espacio,
Y señaló su rostro con el dedo,
Cual si del fondo oscuro de su alma
Envuelto en luz brotara un pensamiento.

—Era así como tú... blanca y hermosa;
Era así como tú,
Miraba con tus ojos, y en tu vida
Puso su luz.

....

Hoy vive en tu mirada transparente
Y en el espacio azul...
Era así como tú la madre mía,
Blanca y hermosa... ¡pero no eres tú!

....

¡Dile al charrúa que esos ojos tuyos
No son los que en sus sueños ve flotar!

Dile que no es tu raza
La que vierte esa tenue claridad
Que en el alma del indio reproduce
Aquella luz de su extinguido hogar;

....

¿Por qué has de arrebatarme mis recuerdos
Y vestirte ante mí de su color?

Tabaré ha sentido claramente que en su alma Blanca se funde con los recuerdos de su madre esfumados en el tiempo; también ha visto que todo adquiere ante ella sentido en su existencia: ruidos y formas que lo llamaban en sus soledades con las alas del jilguero, con las risas de las aguas, con las voces del viento, bajo los velos de la niebla, todo la anunciaba a su rededor; todo infundía en el pecho del indio una necesidad de ternura sin esperanza de consuelo ni conciencia de deseo. Tabaré no cambia, pues, junto a Blanca; era antes sin ella lo mismo que es ahora a su lado; no ha existido el milagro de una transformación repentina.

Pero con Blanca o sin ella ¿es acaso posible un indio como Tabaré? La pregunta sólo puede admitirse en quienes no han leído o comprendido el poema. Tabaré vive en sus páginas: basta abrirlas para verlo. «Yo he visto a mi imposible charrúa de ojos azules»

— dice el poeta. Todos podemos verlo: Tabaré está vivo con la única vida que le conviene, con la vida del arte y la poesía, más duradera y profunda que la vida efímera de los hombres.

Blanca forma con él, en términos que no admite comparación de importancia con los otros personajes, el grupo central del poema. Blanca no tiene la consistencia contraria al ensueño que la vida diaria y vulgar presta a las personas. Nada se nos cuenta sobre sus ocupaciones y pasatiempos. No sabemos cómo se viste, cómo se calza, cómo se peina, cómo se atavía, cómo llena las horas largas de sus días en la soledad primitiva y tosca del villorrio español plantado en tierra oriental. No podemos imaginarla más que en actitudes afectivas. Es como una aparición flotante y aérea; es un fantasma de ternura, que parece la sombra apenas de una mujer de Shakespeare. Goethe supo crear un tipo femenino admirable por su doble encanto de realidad y poesía: Carlota, Margarita, Dorotea viven en los quehaceres ordinarios de la existencia femenina y son al mismo tiempo la representación más acabada de cuanto en la mujer contribuye a formar ese ideal impreviso que los poetas cantan y los hombres adoran en los libros y destruyen en su casa. Shakespeare tendió siempre a representar a la mujer sólo por su parte más honda y alada, o sutil si se quiere; procuró únicamente darle el encanto de la poesía y le quitó para ello mucho de los detalles de la realidad material. Blanca está vagamente hecha a la manera de Shakespeare. Cuando Zorrilla de San Martín la presenta no insiste más que en sus ojos para mostrar en ellos la transparencia de su espíritu. Sus ojos son negros, «profundos hasta el alma». Ella

..en la tierra en que una raza expira,
Es la nota con alas
Que, mezclada a un acorde moribundo,
De gritos de dolor hará plegarias.

El Uruguay, al verla en sus orillas,
Palpitaba en sus aguas,
Y temblaba en los juncos, y en la arena
Dejaba notas, quejas y palabras.

El astro que pasea las colinas,
Con su dulce mirada
Seguía a la española, que en la tarde
Paseaba tristemente por la playa;

Y buscaba sus ojos cuando sola,
Sentada en la barranca,
Quedaba confundida en las tinieblas
Que sus esbeltas líneas esfumaban.

Parece que este mundo americano
A aquella niña aguarda
Porque en sus ojos brillan sus estrellas,
Porque su viento pueda acariciarla,

Porque sus flores tengan quien recoja
La esencia de sus almas,
Y las corrientes de sus grandes ríos
Quien oiga y ame sus canciones vagas.

Conocemos ya el primer movimiento de compasión que experimenta Blanca por el indio. Ella lo busca a pesar de su retraimiento, y lo detiene con palabras de confianza y amistad. Cuando, en su conversación, como asomada desde el umbral de nuestro mundo al misterio de un horizonte desconocido, descubre en Tabaré, con los recuerdos de la infancia, el culto de una madre, maravillada ante esa revelación, pregunta con infantil candidez e insospechada profundidad.

¿Sabes, Luz, que ese salvaje
Amó a su madre? El mismo me lo ha dicho.

Enamorada sin saberlo, sale después sola, a despedir al indio expulsado del villorrio, y se llega hasta él con un ramo de margaritas en la falda y las huellas de un llanto reciente en el rostro; pero lo encuentra demudado, torvo: asustada, se acoge al P. Esteban, que acompaña a Tabaré, y pronuncia dos frases iguales a las mejores del mejor poeta. La sorpresa que su presencia inesperada suscita en el misionero, la hace entrar en sus propios sentimientos con su ingenuidad inocente y temerosa de culpa:

—Venía a consolar su desventura,
Y no más... ¿Hice mal? No lo pensaba.

—Pero ¡qué tarde!
¡Qué tarde es ya![7]

exclama en seguida. No lo había notado hasta entonces: entregada, sin ninguna atención para las cosas exteriores a sus pesares íntimos, el tiempo había transcurrido insensible para ella, y el choque de sus naturales impulsos de bondad con la actitud huraña del indio y con el asombro del P. Esteban, la volvía bruscamente a la realidad del mundo y de la hora.

Todavía otras veces, hacia el final de la obra, se transparenta en Blanca por actitudes y frases shakespearanas, igualmente sencillas y naturales, el fondo íntimo de su ser. Yamandú la ha llevado consigo al bosque; ella está sobrecogida, aovillada en el suelo, tiene

7 Compárese con la pregunta preciosista de Romeo enamorado de Rosalía y sorprendido por la hora después de haber vagado antes del alba por el campo, suspirando por su desdeñosa amada: «¿Tan joven es el día?»

las rodillas y la cabeza apretadas con sus brazos; espera del salvaje una afrenta peor que la muerte. De pronto oye a su espalda el ruido de una lucha, pero no vuelve la cabeza, no mira, no se atreve a saber lo que ha pasado; porque no quiere conocer su suerte. Tabaré está a su lado; va a salvarla. Después de un primer instante de ofuscación pasajera, Blanca se repone y pide al indio que la lleve a sus hermanos, que le enseñe a lo menos el camino:

—Aunque ves que desnudas y con sangre
Se resisten mis plantas
A sostener mi cuerpo, no lo creas.
Aún puedo caminar una jornada.

Deshecha, sin fuerzas, confía para vencer las fatigas insuperables, en la esperanza que la anima de nuevo y la resucita. Tabaré no responde; está inmóvil; más que un hombre es un espectro; lo oprime el presentimiento de su fin cercano y contempla en Blanca el misterio indescifrable de su vida. Ella es la «virgen de su ensueño dulce», la que en su alma ha despertado, en lo remoto de su infancia, sus recuerdos maternos, y con ellos y sus impresiones nuevas ha puesto en su existencia de salvaje el tormento de un amor puro, entre filial y religioso, sin palabra que lo revele y sin noción que aun a él mismo se lo explique. Tabaré no contesta; Blanca entonces teme, no ya por su virginidad como antes, sino sólo por su vida, y como Desdémona, que también amó a un hombre de otra raza, se dispone a morir rezando:

—Déjame entonces, Tabaré, que rece
La oración de la noche; pronto acaba;
Y moriré en silencio
Si tengo que morir...

En el grupo de los personajes españoles, ni D. Gonzalo de Orgaz, ni Dª Luz, ni los soldados requieren especiales consideraciones; pertenecen al segundo o tercer plano de la obra y son apenas lo que era necesario para que en Tabaré, en Blanca y en los charrúas se mostrara lo que el poeta se ha propuesto. El ha querido que D. Gonzalo, hidalgo y valeroso, representara el sentir varonil que no teme al indio y que está dispuesto a recibirlo en su trato y amistad a condición de que responda lealmente a su buen acogimiento, mientras Dª Luz, timorata y recelosa, encarna el horror instintivo del salvaje y rehusa, espeluznada, todo trato con él. Dice D. Gonzalo:

¿Y qué? ¿Tiene algún crimen?
¿No lucha por su hogar y por su patria?
¿No defiende la tierra en que ha nacido,
La libertad que el español le arranca?

....

Yo probaré en ese hombre si se encuentra
Capaz de redención su heroica raza.

A lo que Dª Luz contesta sin reflexión, ciegamente:

Esa estirpe feroz no es raza humana.

Blanca abre ingenuamente su pecho al indio por compasión y humanidad; D. Gonzalo, prudentemente, lo somete a prueba; Dª Luz nada quiere saber con él. Entre ellos figura el P. Esteban,

Encarnación de aquellos misioneros
Que del reguero de su sangre hacían
La primer senda en medio del desierto,

Y marcaban el sitio
Hasta el cual penetraba el Evangelio,
Con el cadáver solo y mutilado
De algún mártir sin nombre y sin recuerdo.

El P. Esteban es interesante como tipo de religioso al gusto de Zorrilla de San Martín, puramente evangélico, y sobre todo porque en su espíritu se formula y agita el problema que constituye, según queda ya indicado y se verá en seguida, la idea madre de *Tabaré.*

Meditaba el anciano
Los destinos secretos
De aquella pobre raza moribunda
Que el abismo atraía hacia su seno.

Miraba el Crucifijo,
Símbolo dulce del amor eterno;
Interrogaba a sus cerrados ojos
Y a su labio expirante y entreabierto,

Y entonces recordaba
Al indio de ojos de color de cielo;
Miraba en él su estirpe redimida
Y el clarear de un horizonte nuevo.

....

El fraile meditaba, meditaba
Con desolado empeño.
Cuando creía su ilusión cumplida,
Tocaba lo imposible y el misterio.

El destino de la raza charrúa: he aquí el verdadero motivo del poema. Zorrilla de San Martín nos invita en la *Introducción* a que le sigamos

Hasta saber de esas historias
Que el mar, el cielo y el dolor nos cuentan,
Que narran el ombú de nuestras lomas,
El verde canelón de las riberas,

La palma centenaria, el camalote,
El ñandubay, los talas y las ceibas:
La historia de la sangre de un desierto,
La triste historia de una raza muerta.

....

De aquella raza que pasó desnuda
Y errante por mi tierra,
Como el eco de un ruego no escuchado
Que, camino del cielo, el viento lleva.

Nos promete el poeta:

Todo lo de la raza: lo inaudito
Lo que el tiempo dispersa,
Y no cabe en la forma limitada,
Y hace estallar la estrofa que lo encierra.

Ha quedado en mi espíritu tu sombra,
Como en los ojos quedan
Los puntos negros de contornos ígneos
Que deja en ellos una lumbre intensa...

¡Ah!, no, no pasarás como la nube
Que el agua inmóvil en su faz refleja;
Como esos sueños de la mediña noche
Que en la mañana ya no se recuerdan:

Yo te ofrezco ¡oh ensueño de mis días!
La vida de mis cantos, que en mi tierra
Vivirán más que yo... ¡Palpita y anda,
Forma imposible de una raza muerta!

Juan Zorrilla de San Martín ha querido escribir en *Tabaré* la epopeya de la raza charrúa.

Su obra tiene, sin embargo, un tono elegíaco permanente. El mismo dice de ella que es una elegía cuando la ofrece a los que supone oyentes de su canto:

> Seguidme juntos a escuchar las notas
> De una elegía que, en la patria nuestra,
> Él bosque entona cuando queda solo
> Y todo duerme entre sus ramas quietas.

«Yo llamaba a la epopeya — dice en una nota.

«Quien me ha respondido no lo sé. He escrito la respuesta en este libro.

«¡La epopeya! oigo exclamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje oscuro por protagonista y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonantado y sin octavas reales!

«¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo, que venero al viejo padre Homero, yo, que no concibo el arte sin la *belleza de la forma,* no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza.*

«Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya.

«¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote,* a *La vida es un sueño* o a los cantos de Osián?

«La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e impone desenlace a la acción.

«¿Y lo maravilloso? se me dice. Precisamente lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que ésta sea movida por una fuerza superior.

«Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador.

«La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica».

En la *Introducción* confiesa igualmente que ha querido infundir en su obra «el ser de la epopeya».

Estas pocas palabras suyas han promovido, cuantas veces se ha estudiado el poema, la cuestión de su índole, de su naturaleza, o de su clasificación como se ha dicho con desprecio entre nosotros. No se trata, desde luego, de un tema de la mayor importancia; pero no es tampoco un vano ejercicio de encasillamiento, simple tarea de meter la obra en una especie de cajón intelectual, en el cajón de las epopeyas o en el de los poemas heroicos. El asunto así encarado pierde todo interés razonable. Con una u otra etiqueta, en uno u otro cajón, *Tabaré* será siempre lo que es, no por el cajón ni la etiqueta, sino por obra y gracia de sus elementos y cualidades. La diferencia de palabra o de encasillamiento existe evidentemente; pero no es del todo despreciable porque sea secundaria. Conviene revolver de vez en cuando los cajones y los papeles por lo que puede habérsenos quedado en ellos y aunque no sea para más que ahuyentar las alimañas y poner en orden y limpieza toda cosa. En este caso hay para hacerlo un motivo especial; es la voluntad del poeta. El ha querido que su obra fuese una epopeya y se ha dicho, o dado a entender, con demasiada insistencia, que no lo es. Acaso él tenga razón de una manera u otra y le debamos justicia.

Zorrilla de San Martín ve en *Tabaré* una epopeya, porque lo que mueve su acción e impone el desenlace es un agente superior al hombre: lo maravilloso, la voluntad divina. Ni los personajes, ni los lugares, ni la

forma exterior y literaria; ni, en una palabra, otra cosa que lo expuesto, incluye en esta caracterización de la obra. El poeta habla, es verdad, del «espíritu épico»; pero a renglón inmediato muestra que no consiste a sus ojos más que en la impulsión sobrehumana de los acontecimientos. «La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica». *Don Quijote, La vida es sueño,* y los cantos de Osián son, de acuerdo con esto, sus ejemplos de epopeya.

Hay aquí una cuestión baladí, confusamente planteada. Es verdad que hasta ahora no se ha producido ninguna epopeya sin la intervención de lo maravilloso en calidad de máquina, y en cierto sentido puramente histórico, puede sin duda afirmarse que no hay epopeya sin agente divino. Esta circunstancia, sin embargo, podría ser meramente ocasional, y ahora o en lo futuro nada impediría que la epopeya de un pueblo sin dioses o con ellos fuera una epopeya humana y nada más que humana. Nuestra independencia patria cantada en una epopeya daría o no entrada a lo divino o sobrehumano según el gusto y las creencias del poeta. Zorrilla de San Martín mostraría en ella al país geológica, etnológica, geográfica y sociológicamente predestinado a la libertad y es seguro que bajo todas esas oscuras tendencias naturales descubriría un designio de Dios como ya lo hizo en el discurso pronunciado en la inauguración de una estatua a Juan Antonio Lavalleja, de *Conferencias y Discursos* y en los primeros capítulos de *La Epopeya de Artigas.* Probablemente suprimirían por inútiles, en la obra, esas fuerzas naturales intermediarias entre lo divino y lo humano, los que han descubierto e invocado una Virgen de los Treinta y Tres como protectora especial de

nuestras gestas heroicas. Ellos harían más sencilla la trama de lo maravilloso presentando a las claras y derechamente el milagro de los favores divinos. En cambio un poeta sin religión cantaría en nuestra historia una empresa puramente humana y natural, basada, si se quiere, en condiciones ignoradas o mal conocidas de raza y de suelo, pero, sin duda alguna, ajena a toda influencia celeste. El interés, reducido a cosas de la tierra y del momento, sería bastante para contentar los entusiasmos patrios y las exigencias estéticas de honda y entera verdad sobre el alma y las costumbres de un grupo humano, y el cuadro no perdería, ni en su amplitud ni en su intensidad, lo que necesita para una representación fiel de la vida histórica oriental. *La Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* son religiosas; sin embargo lo religioso en ellas sólo interesa nuestra curiosidad como fenómeno exclusivamente humano. Nadie admite en los dioses de Homero y de Virgilio más realidad que la del arte; para nosotros es, pues, indiferente en sus obras la intervención divina. Lo que buscamos y nos apasiona es su poesía humana, la pintura de las razas griega y latina. Este fondo inmenso de realidad humana, su exactitud y su grandeza en la representación de los dos pueblos, es lo que las eleva a la categoría de epopeyas. Nada semejante existe en *La vida es sueño.* Sólo el romanticismo, a toda costa empeñado en confundir los géneros literarios, la ha podido llamar, en el sentido estricto del vocablo, epopeya. *La Divina Comedia, Don Quijote* y *Fausto* merecen que, por su grandeza, se rompa el molde antiguo de la suprema composición épica y se les dé puesto de iguales junto a las más altas creaciones del genio poético. Difieren hondamente entre sí y de las epopeyas clásicas; pero su importancia como pinturas de

una época, de una sociedad o de un tipo humano, es tal que, extrañas por su forma a la definición de la epopeya, la igualan por la transcendencia de su contenido. La Edad Media, el hombre de todos los días y de todos los siglos en sus anhelos de heroísmo y de felicidad no lograrán nunca intérpretes más altos que Dante, Cervantes y Goethe. Los tres, cada uno a su modo, han encerrado en sus obras el mundo que los rodeaba. Dante descubre en su corazón, con la vida agitada que le prestan sus odios y sus amistades, a la sociedad de su tiempo; Cervantes refleja en su mirada límpida, con una sonrisa interior, la imagen de la grandeza heroica en el marco de la realidad vulgar; Goethe mira en sí mismo a través de todas las situaciones, la única verdad y poesía del hombre y del mundo, el anhelo constante, la aspiración infinita.

En este sentido amplísimo del término, que ha permitido calificar de epopeya lírica al *Jocelyn* y de epopeya fragmentaria a *La Légende des Siècles*, *Tabaré* es epopeya con igual o mejor derecho que estas dos obras. Lo es por la elevación y transcendencia de su espíritu, por la pintura de la raza charrúa y del mundo americano. Poco importa que él cante la raza charrúa desaparecida y esté destinada a la raza blanca, contra lo que ocurre en todas las epopeyas conocidas que siempre cantaron la misma raza a que eran destinadas; porque eso no altera ni su naturaleza ni su alcance.

Los charrúas ocuparon poco sitio en el mundo y no llenan todas las páginas del poema. Los amores de Tabaré y Blanca, que no son amores charrúas, desalojan de su mayor parte a la raza india. Del Libro Primero, sólo el primer canto es para ella; en el Libro Segundo cuenta apenas una breve enumeración de los caciques muertos (Canto I, partes IV, V y VI), un estupendo

saludo a la raza incomprendida (parte IV), la pintura de un grupo de indios caminando (Canto II, parte IV) y otra de los mismos durmiendo (parte XI). La raza charrúa, sin embargo, está constantemente, como fondo de la acción, en el poema. Tabaré la encarna y representa, no en su realidad brutal y repelente, sino en el angustioso problema de su anquilamiento:

Toda su raza
En él moría, muda sin quejarse,
Sola en la densa noche de su alma.

El poeta no ha querido para protagonista a un indio cualquiera; ha elegido en la raza caracterizada por los ojos negros, a un mestizo de ojos azules, al más capaz de alma, al que mejor podía mostrar lo que su estirpe hubiera podido ser, no lo que fue:

¡Para llorar la moribunda estirpe
Una pupila azul necesitaba!

Del charrúa vulgar, de pómulos salientes, ojos estrechos y alargados y cabello clinudo, del verdadero charrúa si así lo prefieren los que no reconocen más verdad que la histórica, hay en *Tabaré* algunos retratos individuales en la presentación de los caciques, otros generales del tipo indio y multitud de cuadros de costumbres y ceremonias. Habría que reproducir casi medio poema para dar una idea de lo que a este respecto encierra, y es mejor que los curiosos lo bus-

quen y encuentren como el poeta ha querido ofrecérselo en su libro. [8]

El tema de la obra, su motivo fundamental, lo constituye, más bien que la raza charrúa, su destino, su muerte. El poeta describe a los indios, informa acerca de su vida; pero sólo incidentalmente los mezcla a la acción, en el ataque a los españoles que precede a la captura de Magdalena, en la situación en que se encuentran frente a San Salvador y en la sorpresa nocturna de este pueblo. Ya han caído todos sus caudillos cuando la acción se inicia; ya los últimos charrúas, dispersos y reducidos a la impotencia, están irremisiblemente condenados al exterminio.

---

8 Quizá a este respecto un espíritu muy exigente podría descubrir algunas impropiedades Zorrilla de San Martín sabe que los indios no conocieron el caballo sino por los españoles; sin embargo al describir la impresión de los charrúas ante la primera nave europea que ven, dice de ésta, como si ellos estuvieran habituados a cabalgar:

Llega a la costa, y agarrando al río
Por la erizada crin, en él se sienta.

(Libro I, Canto I, v).

Da por seguro que los indios conocían el perro y hasta lo tenían mezclado a sus supersticiones, —cosas ambas, para mí, completamente inciertas:

El Uruguay en vano
Sale a su encuentro y ladra bajo de ella

(Libro I, Canto I, v).

Son los perros que roen a las lunas
Y apagan las estrellas

(Libro III, Canto II, xi).

Persiguiendo a la luna
Los perros negros van

(Libro III, Canto II, xii).

Los perros que devoran a las lunas
No ladran como yo

(Libro III, Canto II, xvi).

¿Qué queda entonces de la tribu errante
Del Uruguay? ¿Qué, de su altiva raza?
Aún resta su agonía; asida al suelo,
La fiera agita su convulsa zarpa.

Quedan indios aún para la muerte.

El poeta, al comenzar sus cantos, se interroga sobre el enigma de la raza indígena:

Para ella el horizonte cierra el mundo
Con un muro de piedra;
Tras él duermen las tardes y las lunas,
Tras él la aurora duerme y se despierta.

Cruza el salvaje errante
La soledad de la llanura inmensa;
Y el amarillo tigre, como él, hosco,
Como él, fiero y desnudo, la atraviesa.

El tigre brama; el indio
Contesta en el silbido de su flecha.
¿Dónde va? ¿Qué persigue? Tras su paso,
Sobre ese hermoso suelo ¿qué nos deja?

¿Para él está formada
Esa encantada tierra
Que a los diáfanos cielos de Diciembre
Les devuelve una flor por cada estrella?

¿Para él sus grandes ríos
Cantando, se despeñan,
Los himnos inmortales de sus ondas?
¿Qué fue esa raza que pasó sin huella?

¿Fue el último vestigio
De un mundo en decadencia?
¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso
Que surgió oscura de la noche eterna?

La obra entera responderá a esta inquietud de la conciencia ante el misterio de la tribu extinguida, con una explicación indecisa, articulada entre sollozos. Recuérdese que en *El Angel de los Charrúas* Zorrilla de San Martín llamaba «inocente» a esa raza y lamentaba su extinción inicua. En *Tabaré* vuelve sobre el mismo tema para justificar la voluntad exterminadora de Dios. Los charrúas, incapaces de regeneración cristiana, han desaparecido; concebidos en la iniquidad y en el pecado, en ellos han muerto por inescrutable designio; la justicia terrible del Dios de los castigos y las venganzas está hecha. El poeta acata su fallo; pero no acierta a tranquilizar con él su corazón de hombre, y saluda, con respetuosa admiración y profunda tristeza, a la raza extinguida:

¡Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas!
¡Estirpe lentamente sumergida
En la infinita soledad arcana!

¡Lumbre expirante que apagó la aurora!
¡Sombra desnuda muerta entre las zarzas!
Ni las manchas siquiera
De vuestra sangre nuestra tierra guarda.

¡Y aún viven los jaguares amarillos!
¡Y aún sus cachorros maman!
¡Y aún brotan las espinas que mordieron
La piel cobriza de la extinta raza!

Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas,
Indómitos luchásteis... ¿Qué habéis sido?
¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?

Como el pájaro canta en una ruina,
El trovador levanta
La trémula elegía indescifrable
Que a través de los árboles resbala,

Cuando os siente pasar en las tinieblas
Y tocar con las alas
Su cabeza, que entrega a los embates
Del viento secular de las montañas.

¡Sombras desnudas que pasáis de noche
En pálidas bandadas,
Goteando sangre que, al tocar el suelo,
Como salvaje imprecación estalla...

Yo os saludo a pasar. ¿Fuistéis acaso
Mártires de una patria,
Monstruoso engendro a quien feroz la gloria,
Para besarlo, el corazón le arranca?

Sois del abismo en que la mente se hunde,
Confusa resonancia,
Un grito articulado en el vacío
Que muere sin nacer, que a nadie llama.

Pero algo sois. El trovador cristiano
Arroja húmedo, en lágrimas,
Un ramo de laurel en vuestro abismo...
¡Por si mártires fuistéis de una patria!

Esta incertidumbre quita en parte al retrato de la raza charrúa la seguridad de carácter propia de las epopeyas para describir a los pueblos que en ellas se cantan. A cambio de la firmeza épica, ofrece al gusto de nuestros días una vaguedad misteriosa. Tabaré, el indio imposible, con su doble y opuesta personalidad, vacilante entre la exaltación afectiva y la fiereza bárbara, alternativamente arrastrado por esas tendencias que no llegan a aquietarse y componerse en armonía, es por su condición incierta el representante más genuino de su raza estudiada en la pugna de su índole con el espíritu cristiano.

Ha podido afirmarse que Tabaré no es personaje de epopeya. No lo es sin duda, si se persiste en tomar

a las epopeyas clásicas de modelo para las epopeyas modernas. La guerra fue un tiempo la más grande acción de los pueblos; el guerrero tuvo entonces el privilegio de la superioridad. Eneas, sin embargo, es menos militar que pensador, y tiene para nosotros el encanto de su ternura reflexiva. El espíritu de los tiempos ha cambiado desde los tiempos de Grecia y Roma: hoy preferimos el pensamiento a la proeza y nos complace más la intimidad que el campo de batalla. ¿No ha dicho un filósofo que, gastada con el tiempo, en el afinamiento de la sensibilidad humana, la poesía bárbara de la *Ilíada,* sólo sobrevivirán de ella, un día, la sonrisa llorosa de Andrómaca en la despedida de Héctor, y el abrazo de Príamo a las rodillas de Aquiles en demanda de conmiseración para su hijo muerto? Pues todo *Tabaré* está hecho de ternura afligida; todo él es belleza con lágrimas; todo, alma y corazón heridos por la adversidad inexorable de los destinos trágicos.

La actividad épica no es ciertamente un rasgo culminante en el protagonista; no lo es tampoco en el poema. Hay en éste una situación primordial y decisiva: es la lucha tremenda, cuerpo a cuerpo, entre Tabaré y Yamandú, que ha raptado a Blanca y la tiene a su merced en el bosque. Un poeta épico hubiera naturalmente descrito, con todas sus fases y peripecias, en toda su amplitud, en todo su vigor, esa contienda catastrófica. Zorrilla de San Martín apenas la menciona; pone toda su atención en Blanca, que está allí, encogida sobre el suelo, acurrucada con espanto, la cabeza escondida entre las rodillas y los brazos, los ojos sin vista, de espaldas a los indios; y el poeta no dirá lo que sucede entre los combatientes, sino lo que pasa

en Blanca: su miedo, su ansiedad, su horror, después su perplejidad y su dulzura.

El protagonista lleva en su pecho una lucha de sentimientos incomprendidos, que por fuerza aniquila su voluntad y con ella, los afanes del tumulto y de la guerra. Por eso, huraño, reconcentrado, al apartarse de los hombres, transporta consigo a sus soledades el interés del poema y le infunde un espíritu eminentemente lírico. Es lírico por la calidad de las emociones íntimas, por la resonancia inaprehensible con que el misterio responde siempre a su poesía en un eco vago y lejano, por la profundidad y transparencia de la expresión desnuda de adornos literarios.

Lo que da a la obra su tono, el sentimiento de orfandad convertido en culto y transformado más tarde en amor casi religioso, fue en el poeta —ya lo hemos visto al ocuparnos de sus primeros años y de su primera obra— una verdad sentida con toda el alma desde su infancia. El relato del P. Enrich se enriquece en el poeta con los datos referentes a una madre, que en aquél no aparecía. El indio niño, como el poeta, queda huérfano y vive sumido en el recuerdo de su madre muerta. Esta preocupación se mezcla después a sus amores imposibles y pone en ellos una nota de pureza mística. Así, más bien que la imaginación, es la vida misma del poeta, lo que en *Tabaré* crea al personaje principal y compone la fábula. Todavía puede agregarse a esto que el poema se ha ido formando solo en su espíritu. Los primeros versos escritos por él:

> Vosotros, los que amáis los imposibles,
> Los que vivís la vida de la idea;
>
> ....

Los que escucháis quejidos y palabras
En el triste rumor de la hoja seca,
Y algo más que la idea del invierno
Próximo y frío a vuestra mente llega

Al mirar que los vientos otoñales
Los árboles despojan y los dejan
Ateridos, inmóviles, deformes,
Como esqueletos de bellezas muertas;

son un desenvolvimiento de la idea expresada en la última parte de *El Poema de las Hojas:*

¿Quién, al ver en los surcos del camino
Las pobres hojas que los vientos llevan,
De una vida de amor y de ilusiones
Verá la triste huella?

¡Cuántos hay que al mirar las amarillas
Hojas que se revuelcan,
Sólo ven la venida del invierno,
Del seco bosque en las dolientes quejas! [9]

La *Introducción* de *Tabaré* desarrolla el tema tratado en *La Inspiración,* una de las producciones probablemente más antiguas de Zorrilla de San Martín, *¡Madre mía!,* y *No era un sueño* están inspiradas en el culto de la memoria materna y con la poesía *Buscándola,* presentan claramente la situación después repetida en *Tabaré. El Angel de los Charrúas* llora la muerte de la raza. Y no ya una u otra composición, como las indicadas. sino todas en *Notas de un Himno* revelan la espiritualidad idealista y melancólica de la obra futura. La forma es, hasta en algunos detalles de

9 ¿Es esto un recuerdo consciente o inconsciente de la frase de *Werther,* carta del 27 de Mayo: «a quién la caída de la hoja no dice más que la proximidad del invierno»?

la expresión y del verso, idéntica. Así había escrito el poeta en *Notas de un Himno:*

El lago, el bosque y la ilusión despiertan

y dice en *Tabaré* que hay historias

Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan;

y es la misma, entre otras, esta imagen de los dos libros.

El punto negro de contornos ígneos
Que al ver el sol en nuestros ojos queda.

(Las Almas).

Los puntos negros de contornos ígneos
Que deja en ellos una lumbre intensa

(Tabaré).

Por último el drama *Tabaré,* que no fue publicado, debió reunir y dejar que se alimentaran libremente en el espíritu del poeta, con la poesía de sus emociones y de las cosas, los elementos hasta entonces dispersos de su futura obra maestra. *Tabaré* debía ser, en consecuencia, un perfecto retrato del autor, dulce, vago, lleno de misterio como él, y no seco ni brutal como los charrúas. La conciliación de estos elementos primordiales — el autor y la raza cantada — era difícil; el poeta supo sobreponerse a la dificultad: no cantó al charrúa en su vida libre y salvaje, lo cantó en su aniquilamiento y en su muerte.

Estos orígenes remotos, estos gérmenes y raíces de la obra, que se descubren en su autor antes de que tuviera la concepción clara de su poema, hacen evi-

dente la falta de fundamento en toda insinuación y sospecha de imitaciones deliberadas para lo esencial o importante. Pueden encontrarse en *Tabaré* los procedimientos de la narración osianesca y de la quejumbre becqueriana llena de dulzura y de misterio, cargada de repeticiones y de imágenes fluctuantes y nebulosas, con cierto dejo de melancolía y aire de ensueño; puede señalarse con toda precisión alguna fórmula ya usada por otros poetas; pero lo primero, Zorrilla de San Martín lo ha hecho suyo con el mejor derecho, porque a todos ha superado en esa manera de exposición, y lo segundo no solamente es raro, sino que no significa nada en una obra de aliento y de grandeza como Tabaré. Maurice Barrès, al señalar el acento espiritualista de la obra, ha agregado que en la lengua francesa sólo Lamartine da alguna idea de él. D. Juan Valera no hubiese colocado a Bécquer sobre Zorrilla de San Martín a pesar de ser quien más exactamente ha definido la influencia del poeta español en el americano: «Las asonancias alternadas; la acumulación de símiles para representar la misma idea por varios lados y aspectos; una sencillez graciosa, que degenera a veces en un prosaísmo y en desaliñado abandono, pero que da a la elegancia lírica el carácter popular del romance y aun de la copla; el arte o el acierto feliz de decir las cosas con tono sentencioso de revelación y misterio, y cierta vaguedad aérea que no ata ni fija el pensamiento del lector en un punto concreto, sino que lo deja libre y lo solevanta y espolea para que busque lo inefable y aun se figure que lo columbra o lo oye a lo lejos en el eco remoto de la misma poesía que lee: de todo esto hay en Bécquer y de todo esto hay en Juan Zorrilla de San Martín también».

Zorrilla de San Martín, quizá instigado por el pro-

pósito de exceder en su condescendencia a los mayores ataques de la crítica malevolente, no se ha contentado con aceptar como verdaderas las fuentes de *Tabaré* señaladas en otros autores: las ha multiplicado. Homero, Esquilo, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller, Halm, Osián y Bécquer habrían sido algo así como los descubridores de la poesía que él recogió en su poema. Son tantos y tan diversos los predecesores indicados que su influencia no podría condensarse en una fórmula sino presentando a Zorrilla de San Martín como el heredero y más legítimo representante de la poesía universal, hija y señora de todos los tiempos. El reproche injusto se convertiría de este modo en suprema alabanza.

Tiene, sin duda, alientos del Dante la pintura de Abayubá muriendo:

> ¡Cómo cayó! Al sentirse
> Pasado por el hierro de una lanza,
> Trepó por ésta hasta morir, cortando
> Con el diente afilado por la rabia
>
> La rienda del caballo, en cuya grupa
> El español acaba
> Con el puñal la destructora brega
> Que la ocupada lanza comenzara.

También son dantescos los detalles que sirven a Tabaré para reconocer en Blanca una realidad corpórea:

> No, no es ilusión, no es un fantasma;
> Han crujido a sus pies las hojas secas,
> Ha hecho mover las ramas al tocarlas,

como lo son igualmente, aunque en sentido contrario, las observaciones sobre la inmaterialidad de un aparecido y sobre la oración:

El viento que en su torno
Los centenarios ñandubáis descuaja,
No mueve ni un cabello del cacique
Que a través de los árboles resbala.

...una oración cruzó sin hacer sombra.
La inmensa soledad del firmamento.

Pero ni éstos ni, por muchos que fueran, otros detalles parecidos, quitarían al poema su originalidad indudable. Ella reside en su doble carácter épico-lírico, en su tema, en la descripción del mundo americano. No existe un solo punto de contacto entre el naturalismo desbordante con que está animado el bosque en el Libro Tercero y la concepción dantesca de la selva infernal de los suicidas; en ambos hablan los árboles; pero en ésta hablan como hombres que fueron y en aquél sólo tienen la voz de un misterio que refleja y objetiva en la naturaleza una alucinación febril de Tabaré enfermo y atormentado, que se aleja de Blanca y va en busca de la sepultura de su madre.

«Juan Zorrilla de San Martín —ha dicho Anatole France— es hoy para la América del Sud, lo que Longfellow en el siglo XIX para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura». El poeta cita con orgullo estas palabras, y con su panegirista cree haber hecho obra de belleza con el limo de su tierra virgen y hermosa. La naturaleza de nuestro país no está reproducida en *Tabaré* como simple teatro pintoresco de la acción. La estremece toda, como en *El himno del Cielo,* una vida impenetrable como de misterio:

¿Quién llora con la luna en los sepulcros,
Y ríe en las estrellas,

Y respira en las auras otoñales,
Y anima la hoja seca,
Y es perfume en la flor, gota en la lluvia
Y en la pupila idea?
Acaso en los espacios infinitos
Que el hombre no penetra,
La vida y la armonía se difunden,
En cuyas formas entran,
Como elemento indispensable y justo,
Los ignorados llantos de la tierra,
Los ayes de las razas extinguidas,
Su soledad eterna,
Los destinos oscuros, los suspiros,
Las lágrimas secretas,
Los latidos que el mundo no comprende
Y en la eterna armonía se condensan.

Zorrilla de San Martín, que ya en *Notas de un Himno* había señalado en la naturaleza un balbuceo y ensayo de expresión espiritual, hermana perfectamente en las páginas de *Tabaré,* al sentimiento general de la obra, las voces y los aspectos de las cosas, de los lugares, de la estación y del momento. No hay en todo el poema una sola descripción que, de una manera o de otra, no se mezcle al relato y no armonice con él. Algunas veces como a la entrada de *Tabaré* en el bosque (Libro Tercero, Canto V, partes III y siguientes), el poeta se elimina de sus pinturas y traduce directamente las impresiones de sus personajes. Es más común que describa en nombre propio y así revele con toda intensidad su concepción idealista. *Tabaré* es una de esas historias

Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan.

A lo largo de todo el poema, como en ese verso, las realidades exteriores se mezclan y confunden con

las más íntimas y acaban por unificarse con ellas y hasta convertirse algunas veces en representaciones vagas y misteriosas de sentido velado u oscuro.

Un símbolo, siempre repetido en todo o en parte, con variaciones que lo adaptan a los cambios del asunto, acompaña y reproduce la acción en cada uno de sus momentos principales. Después que en el Canto I del Libro I se ha contado cómo ha nacido y se ha criado Tabaré, hijo de Caracé, el cacique de los charrúas, y de Magdalena, la española abandonada en la playa por sus compañeros vencidos en la sorpresa de un ataque inesperado, empieza el Canto II con estos versos de significación imprecisa, que pueden no comprenderse bien sin atento examen:

¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
Balancearon los verdes camalotes
Y en el silencio del juncal murieron.

Las aguas se han cerrado;
Las algas despertaron de su sueño
Y a la flor abrasaron, que moría,
Falta de luz, en el profundo légamo...

Las grietas del sepulcro
Han engendrado un lirio amarillento;
Tiene el perfume de la flor caída,
Su misma palidez... ¡La flor ha muerto!

Esa flor caída en el río es Magdalena; las algas que la aprisionan en su seno son los charrúas; el lirio amarillento que nace de las grietas de un sepulcro y tiene el perfume de la flor caída es Tabaré engendrado por la raza condenada a extinguirse. Cuando muere Magdalena acaban esos versos con la exclamación: «¡La flor ha muerto!», y cuando al fin del poema

también Tabaré muera, ese final dirá, en el Canto VI del Libro III, refiriéndose a la madre y al hijo, con la misma exclamación modificada: «¡Han muerto!» Entre esos dos momentos, uno del principio y otro del término del poema, repetidas veces reaparecen los mismos versos, con los cambios convenientes para conformarlos a las ocurrencias del asunto. ¿No hace patente ese recurso del poeta que él quiere y procura arrancarse al relato directo de los hechos, esfumándolos en la borrosa indecisión de un símbolo, para sublimar el sentimiento que emana de ellos, en efusiones líricas?

Con más claridad se muestra esa tendencia, que asemeja el efecto de la poesía a la música, en el arrullo lastimero que entona la madre moribunda a su hijo para dormirlo, con el presentimiento de que lo deja para siempre solo en su orfandad:

Duerme. Si al despertar no me encontraras,
Yo te hablaré a lo lejos;
Una aurora sin sol vendrá a dejarte
Entre los labios mi invisible beso...

Yo formaré crepúsculos azules
Para flotar en ellos
Para infundir en tu alma solitaria
La tristeza más dulce de los cielos...

Yo empaparé de aladas melodías
Los sauces y los ceibos
Y enseñaré a los pájaros dormidos
A repetir mis cánticos maternos...

Examínense atentamente estos versos. Ellos parecen llanos y sencillos, e indudablemente lo son en lo que dice cada una de sus frases; pero cuando fueron escritos no había otros en nuestra lengua tan sutiles y com-

plejos. Es evidente que no podrá la madre muerta hablar a su hijo a lo lejos: ni hacer que una aurora sin sol ponga su beso materno en la boca del niño abandonado: ni flotar en los crepúsculos azules para infundir en el alma del huérfano la más dulce tristeza; ni producir melodías con los árboles, ni enseñar a los pájaros a repetir sus cantos de madre. Todo es en esas frases incoherente, imposible, absurdo; pero de todo eso que, tomado al pie de la letra, sería disparatado, resulta sin embargo un halago misterioso de ternura y dolor por efecto de una correspondencia imprecisable y sugestiva entre esas invenciones quiméricas y el sentimiento que las inspira. Todo lo confunde, en el sentido etimológico de la palabra, una armonía de impresiones, y no son las notas aisladas de ese cántico lo que llega a nuestro espíritu, sino la esencia delicadísima de su conjunto extraño. De él se desprende y nos penetra una emoción vaga de pena compasiva, una melancolía envolvente, un sentimiento indefinible, lastimero y delicioso a la vez.

Cuando Zorrilla de San Martín componía entre nosotros, de ese modo inusitado, realizaba algo como lo que estaba intentando en Francia por unos pocos poetas, los simbolistas, que sólo serían imitados años después en América y España. Si aquello no era el simbolismo propiamente dicho, estaba en camino de serlo: era, cuando menos, su anuncio. En vano se buscaría en los románticos nada parecido. Ni el más desenfrenado romanticismo en sus más atrevidas imaginaciones rompe de esa manera el orden natural de las cosas. Hace Heine que un pino del Norte y una palmera del Sud sueñen, separados, el uno con el otro, pero eso no es más que un símbolo transparente, de sentido obvio, acerca de la ausencia inquebrantable en el

amor. En los citados versos de Zorrilla de San Martín, muy al contrario, entre lo que se dice y lo que se quiere significar con eso, la diferencia es extrema. No es posible traducir a un sentido razonable lo que exprimen esos versos raros, que se comprenden fácil y perfectamente, punto por punto, y que sin embargo sólo comunican, a la manera de la música, una excitación de la sensibilidad, sin objeto determinado. Esto es lo que sistemáticamente se propone el simbolismo y lo que Zorrilla de San Martín hacía espontáneamente, ajeno a todo propósito de escuela, por inclinación natural de su temperamento.

Conviene recordar a este respecto que la imagen de la flor nacida en las grietas de las tumbas era ya de tiempo atrás como una obsesión del poeta, extraña al uso que de ella podría hacerse. En *La Leyenda Patria* ella figura ya dos veces para indicar allí la inconsistencia del esfuerzo heroico:

Como esos lirios pálidos y yertos,
Desmayados suspiros de los muertos
Que entre las grietas de las tumbas crecen.

...los lirios que en las tumbas brotan
Al calor del suspiro de la muerte.

El mismo procedimiento, aunque sin desarrollo, en notas aisladas, puede encontrarse en diversas partes de *Tabaré*. Así, en la *Introducción* se dice que el poema es «lo que la muerte piensa» y que él está hecho con los «ecos que han dormido sueños de siglos en la oscura huesa». Así, de Blanca dice Tabaré que ella es la «voz de mis sueños» y «la voz del sueño de mis noches».

Es curioso encontrar antes de 1890 en un poema americano que no tiene contacto ninguno con la reciente poesía europea, esas derivaciones del romanticismo que intentan una expresión más imprecisa, más musical, más sugestiva, del sentimiento puro, y acude para ello al uso de un simbolismo vago, indefinido. ¿No hay en eso un indicio de cambio en la sensibilidad poética? Son los primeros anuncios de la renovación que se producirá mucho más tarde entre nosotros, y el mismo poeta que los trajo. Zorrilla de San Martín, no se daba cabal cuenta de ello. [10]

Fuera de los casos de expresión simbolista indicados, Zorrilla de San Martín, se vale exclusivamente del procedimiento más sencillo que consiste en animar con la emoción o la idea del momento sus descripciones de la realidad. Estas jamás son frías ni impersonales. Para el poeta la naturaleza toda encierra el sentido oculto de una voluntad divina: el espíritu de Dios, que en un tiempo flotó sobre las aguas, hoy se esconde a los ojos incapaces de sorprenderlo, pero no a un poeta como Zorrilla de San Martín, en las bellezas del mundo.

El poeta ha puesto pues mucho de su propia alma en el indio de los ojos azules que venera la memoria de su madre, y ha infundido a la vez en la naturaleza un idealismo religioso. El poema es, de este doble modo, entrañadamente personal. Una sensibilidad ro-

10 Tal vez no hubiera él advertido su alcance y transcendencia sin estas observaciones Cuando a solicitud mía, leyó estas páginas corregidas para el prólogo de sus *Obras Completas*, me dijo con su ingénita benevolencia que yo ponía aquí «una nota interesante», y como yo sonriera a sus palabras, porque eso indica que no había leído antes, sino muy a la ligera, mi trabajo sobre él, insistió, recalcando vivamente con la voz y el gesto su dicho: «¡Muy interesante! ¡Interesantísima!»

mántica envuelve misteriosamente en él, con ternura y melancolía, e impregna de lágrimas, cuanto existe y cuanto ocurre. El asunto fundamental, que es la extinción de la raza charrúa, queda relegado a un plano secundario y es sólo el fondo en que se destacan las figuras centrales de Tabaré y Blanca sobre el pedazo de tierra que será nuestra patria. Más que el desarrollo de la acción importa esa tristeza enternecedora que brota de ella. Todo lo penetra y de todo se exhala un lirismo doloroso, que es la nota característica del poema.

La versificación de *Tabaré* es quizá, contra lo que se ha dicho, la más apropiada al poema por su índole vaga y dulce. Los endecasílabos y eptasílabos asonantados, sin ninguna rigidez en la estructura de los cuartetos, dejan libre a sus movimientos naturales la inspiración del poeta. La forma es de por sí lo suficientemente fácil para no imponer, por exigencias del metro o de la rima, el empleo del ripio y, por lo mismo que no se recarga con adornos artificiosos, mece al alma en la música del ritmo y en el halago monótono de la rima, y la entrega, sin distracciones, a la emoción compleja, delicada y flotante de una poesía llena de misterio y completamente espiritual.

Sus mismas cualidades para la expresión de la poesía íntima hacen que esta forma peque alguna vez de prosaica en las descripciones y los relatos. En algunas partes de escaso interés lírico, necesarias sin embargo para conducir la narración, hubiera convenido a lo prosaico del fondo una forma que lo hiciese menos sensible. La elección, a pesar de esto, ha sido buena; el poeta ha buscado, como era justo, la forma que más se avenía al carácter de la obra, no la que mejor hubiera disimulado los pasajes de menos importancia.

El Moro Expósito del Duque de Rivas está escrito como *Tabaré*, en versos asonantados; su única diferencia es el uso de eptasílabos que se hace en el segundo, mientras el primero emplea solamente el romance heroico. Conviene comparar los dos poemas, de tan distinto espíritu, para ver hasta qué punto la forma que pesa y cansa en uno de ellos, ni siquiera se nota y sirve en el otro, como canturia, para mantener la atención en un reposo favorable al ensueño y al misterio.

La asonancia es llana y continua en largas series de versos mientras no habla algún indio; en la boca de éstos se hace aguda y cambia para cada estrofa. La rima cortada así en terminaciones fuertes de versos de cinco o siete sílabas mezclados con otros de once, produce una impresión de sacudida y arrebato que acentúa en el sonido el carácter brusco del alma indígena.

En la parte meramente literaria, el autor ha señalado la influencia del lenguaje tupí, que según su parecer, presta viveza y novedad a su poema. El castellano de *Tabaré* no exige particular estudio. Sencillo y corriente, contribuye por su naturalidad a hacer más fácil el encanto y la impresión de la poesía. No hay en sus frases una sola construcción violenta. La palabra cumple su oficio de nota en la música del verso y evoca sin tropiezos ni dificultades, a la vida del espíritu, un mundo de belleza y poesía.

Lo es *Tabaré* en efecto: todo vive en él con la verdad del arte. Bueno es estudiarlo para comprobar sus excelencias y conocer mejor sus cualidades. No requiere estudio, sin embargo, la admiración de su poesía. Ella se impone con la seguridad persuasiva de las cosas más dulces y más grandes: la ternura hu-

mana, el misterio y las bellezas de la tierra. *Tabaré* encierra el alma de un poeta, el destino impenetrable de una raza y la naturaleza de América; es la revelación profunda de tres realidades que muy contados hombres penetran. Maurice Barrès ha escrito que es un capítulo de la Biblia de la Humanidad que se va componiendo con las epopeyas de todos los pueblos. [11]

V

La idea de emprender una gran obra sobre Artigas debió de señorear el espíritu de Juan Zorrilla de San Martín más de una vez durante mucho tiempo. ¿No era él acaso el poeta de la patria, y en su patria no es Artigas, por su pensamiento y por su acción, la figura prócer por excelencia? El solía citar su composición *El Angel de Guabiyú*, publicada en «La Estrella de Chile», como prueba de su temprano artiguismo; con todo en *La Leyenda Patria*, que es posterior, el «Jefe de los Orientales» aparece apenas como una sombra perdida en turbios recuerdos. Fue sin duda más tarde cuando se precisó en culto de veneración el sentimiento de Zorrilla de San Martín por el gran caudillo de la idea democrática y republicana en el Río de la Plata. En 1907 la misión que el gobierno le confiaba, de escribir una memoria sobre el héroe para

---

11 Zorrilla de San Martín hizo en *Tabaré* algunas correcciones de simples detalles en varias ediciones.
El poema fue traducido al francés por Réthoré (en versión últimamente corregida por Jules Supervielle), al alemán por el eminente hispanista Juan Fastenrath, al inglés por Huntington y por Owen, al italiano por Folco Testena y al portugués por Manoelito de Ornellas. Hicieron además en Montevideo traducciones parciales al italiano, Morandi, y al esperanto, Enrique Legrand.

que sirviese de informe a los artistas llamados a proyectar su monumento lo obligó a fijar ya, definitivamente, su atención sobre el asunto. Sintió entonces que la memoria que se le pedía era muy poco para el tema y para él. Su visión, a medida que miraba cada vez más intensamente al personaje, se iba agrandando y crecía en proyección ilimitada.

¿Cómo concretar, en forma escueta y sin vida, el hervor incontenible que irradiaba de Artigas a cuanto lo rodea? No daría seguramente una representación exacta de esa animación, que es lo esencial, una crónica fría de los hechos consumados. Eso hubiera sido exhibir los despojos secos y carcomidos de un esqueleto en vez de una grande alma, y Zorrilla de San Martín latía entero, con las palpitaciones de un corazón heroico y vivo, en el tema que se había apoderado, con dominio insacudible, de su espíritu. Su trabajo no podía limitarse a lo que se le encargaba. No podía él atenerse a los estrechos términos de la tarea encomendada y haría una obra considerable. Frente al monumento que habría de erigirse en bronce o mármol, crearía él un monumento espiritual, hecho de verdad, de amor, de veneración, en palabra «musical». La semilla había prendido en tierra propicia, y arraigaba vigorosamente para levantarse lozana al cielo espléndido y expandirse en fronda soberbia a todos los vientos. [12]

---

12 Es difícil creer que los escultores extranjeros hayan leído los dos gruesos volúmenes de *La Epopeya de Artigas* para proyectar el monumento Era exigir mucho de su atención Probablemente ellos se hicieron resumir ese libro o buscaron otra fuente de información más fácil Del llamado a concurso resultó la estatua hecha por Angel Zanelli, que se levanta en la plaza Independencia.

A pesar de esa obra soberbia, los retratos de Artigas más difundidos son los de Juan Manuel y Juan Luis Blanes. Apa-

No se trataba de hacer literatura; le chocaba a Zorrilla de San Martín la imposición de reducir a los signos artificiales en la escritura sobre el papel, lo que brotaba de su pecho con vibración profunda y comunicativa. Quería hablar: le subía a la boca la emoción irrefrenable. Su libro no estaría hecho en capítulos, sino en conferencias, en conversaciones. Naturalmente hablaría él solo.

A él se le había elegido entre cuantos pudieron ser llamados a esa tarea, porque él era el verbo de la patria. Tendría, pues, que dar su propia y «personal» interpretación, fervorosa, íntima, entusiasta, del asunto. Documentada y escrita se hallaba ya nuestra historia; su empresa era decir «cómo la sentimos y amamos los orientales», lo que es su verdad puesta en nuestro corazón, el credo de nuestra fe cívica.

¿Cosas de poeta? ¿Por qué no? El poeta, como el pueblo, adivina y comprende con tino certero, contra

---

recen ellos reproducidos y multiplicados en las oficinas del Estado, en las escuelas, en las monedas, etc Es cierto que la obra de Zanelli es una creación ideal que responde al espíritu del prócer y no intenta ajustarse a su fisonomía somática Ella es a lo menos la expresión viva de una voluntad serena, en marcha indiferente a los obstáculos del camino, firme y segura en su propósito inquebrantable Y eso fue Artigas Nada tienen de eso las obras de los Blanes Se dice que uno de ellos estudió las facciones para su efigie en los parientes del héroe. Es un decir infundado y vano ¿Tenían acaso todas las personas de la familia una misma fisonomía? Si Artigas fue sin igual y único en su pensamiento y su heroísmo, ¿por qué había de ser necesariamente semejante a los otros en su aspecto? ¿Cómo habría podido el artista descubrir en los posibles rasgos comunes lo que era privativo del personaje excepcional?

Los Artigas de esos dos Blanes son tipos vulgares sin el mejor signo de grandeza Uno, al pie de la Ciudadela y otro en lo alto de su columna, tienen la actitud de quien dice: ¡Aquí estoy yo! y Artigas no era hombre de alardes y jactancias. ¡Y eso es lo que se reproduce en bronce barato para donarlo a las repúblicas hermanas sin que ellas lo soliciten ni tal vez lo quieran!...

las vacilaciones y la incertidumbre de los sabios razonadores, cuanto verdaderamente le interesa. ¿Acaso no vio Zorrilla de San Martín a Artigas? «Espero que me creeréis si os digo que yo he visto a Artigas en alguna parte, —asegura— y aún en más de una. Bien sabéis con cuánta precisión se ven estas cosas. Artigas me ha mirado, se ha movido en mi presencia, me ha revelado su carácter, sus actitudes, y hasta el color de sus ojos, en lo mucho que escribió. También conozco su voz...»

Repetidamente hace alarde Zorrilla de San Martín de que desprecia la documentación que se opone a su endiosamiento del héroe inmaculado. ¿Qué valen, qué pueden valer contra su intuición segura y contra el instinto nacional que aclama a Artigas, las argucias de gabinete cerrado, expuestas en unos papeluchos discutidos? Artigas no es un ente inválido: vive con más realidad que todos sus negadores: ¿cómo desconocer-

---

Hay un solo retrato probable de Artigas Es el que se atribuyó al sabio Bompland. Representa a un hombre físicamente acabado por la edad, que mantiene erguida la cabeza, derecho como una columna el tronco recostado al respaldo de una silla, descarnados el rostro y el cuello, desnuda la parte superior del cráneo, con el pelo encanecido y largo sobre las sienes, en la nuca y en las patillas que se prolongan hasta abajo de las orejas, grande y fina la nariz aguileña, hundida la boca sin dientes, la mirada fija, sin objeto visible, como ajena a cuanto lo rodea, la mano derecha apoyada, a la altura del pecho, en un bastón que es sólo un palo Es un Artigas octogenario, todavía fuerte, que ha resistido la traición, la derrota, el exilio voluntario y la miseria. Lo ha perdido todo en el mundo, pero conserva su entereza heroica. Tiene la majestad modesta y tranquila de su alma invulnerable.

En ese Artigas se han inspirado Pedro Blanes Viale y José Luis Zorrilla de San Martín para plasmar en cuadros y estatuas la figura del prócer en su madurez vigorosa. Bueno sería que esto se tuviera en cuenta y que la grosera estampa de Artigas popularizada por las autoridades nacionales se reemplace con las que responden al noble carácter y la grandeza de alma del que fue el más genuino y puro campeón de la libertad para América y de la república para sus pueblos.

lo? Y Zorrilla de San Martín lo representa en su integridad preclara, envuelto en el misterio sin embargo.

Artigas, para él, es todo claridad; pero su luz esplendente brota en el seno de una sombra densa y religiosa. Es un predestinado que trae un mensaje al mundo y cumple un designio providencial. Viene conducido por una fuerza ignota, y abre en su marcha camino a un ideal indefectible. Hay sobre él un poder sobrenatural que lo empuja y lo sostiene contra la adversidad y la incomprensión de los hombres. Tiene mucho de los héroes de Carlyle.

Las conferencias de Carlyle *Sobre los Héroes y el Culto del Héroe* fueron para Zorrilla de San Martín un libro de cabecera. En ellas alimentó y confortó su idealismo transcendental. Estaba ya hecho por su catolicismo a la idea de una acción continua de Dios sobre las cosas humanas; Carlyle con su concepción del heroísmo como actividad superior y reveladora de nuevos destinos en el desenvolvimiento de la humanidad precisó en forma definida y viviente lo que era principio abstracto en Zorrilla de San Martín. El héroe se convirtió a sus ojos en enviado providencial. Por eso no quiere darle explicación humana, histórica, etiológica. Por eso arranca a Artigas a toda influencia de las circunstancias y lo sublima sobre lo pasajero y lo contingente y hace de él un milagro incomprensible o poco menos.

Su Artigas no deja, sin embargo, de ser un hombre como todos los demás, aunque tiene un sello particular que lo distingue. Tiene el temple incontrastable de lo maravilloso en la condición común de las gentes ordinarias que lo tratan. Nadie más natural y sencillo en sus costumbres y modales; pero a todos impresiona y avasalla con su presencia. De lejos, para

quienes lo persiguen o lo niegan, resulta un enigma; porque no lo pueden apreciar debidamente con el vulgar criterio de la razón ordinaria. Se necesita una fe de creyente para llegar hasta él cuando no se ha experimentado su acción directa; con esa fe, que Zorrilla de San Martín predica, el misterio se hace claro como la verdad más pura.

No es fácil que una inteligencia escéptica se preste a semejante ideología. Esta, más bien que atraer los espíritus cultos, los previene contra la obra de Zorrilla de San Martín. Ella hace que se piense generalmente que *La Epopeya de Artigas* importa sólo como invención de poeta. El mismo Zorrilla de San Martín ha dado así una arma contra su libro. Se desconfía naturalmente de un trabajo acometido y realizado con esa concepción sorprendente; se cree, sin examen, sin crítica, sin discusión, que todo es infundado e imaginario en los cuadros admirables del poeta. ¡La historia ha sido transformada en epopeya! Es un error: la historia es rigurosamente exacta, y es epopeya al mismo tiempo. El poeta no hace más que cantar la verdad.

Hay en ella un gran vacío; pero los hechos son hechos, y ni uno solo entre cuantos Zorrilla de San Martín afirma ha sido ni será probablemente contestado. Falta en el libro la explicación necesaria —humana, histórica— de los orígenes, de la formación del pensamiento que animó a Artigas en toda su carrera. Era muy difícil darla, porque no se conocen ni están a mano los elementos indispensables. ¿Cómo fue Artigas, desde el primer instante, el campeón de la independencia, de la república y de la democracia? Es posible que algún día se descubran y puntualicen relaciones, ahora apenas entrevistas, con la gran república del Norte. Se sabe que Artigas pedía, para difundirlas,

una biografía de Washington y la historia de su patria. Los norteamericanos negociaban y contrabandeaban continuamente en el Río de la Plata. Pudieron sembrar ideas y aspiraciones de libertad y república en el descontento de los criollos. Pudo Artigas, más avisado y próximo a ellos, recibirlas y acogerlas con atención solícita y decidida. Zorrilla de San Martín no ha querido investigar en ese campo incierto y oscuro. Debió de juzgar que para su manera de comprender la misión de Artigas convenía, mejor que el tanteo vacilante entre dudosas conjeturas, la sombra espesa del misterio. Su Artigas se presenta con el mensaje que lo consagra, y el mensaje, que es sobrehumano, da testimonio fehaciente de su origen extraterreno. Zorrilla de San Martín acepta y acata el misterio inescrutable.

Hace más todavía: se hunde en las formaciones geológicas del continente americano, y particularmente de la zona rioplatense, para confirmar la predestinación de estas tierras a la independencia, y en la «región de las madres» señala como antecedentes fatales de rivalidad futura, de lucha inevitable y de equilibrio final, las fundaciones de las tres ciudades atlánticas, Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. De este modo Artigas aparece como eslabón necesario de una cadena que liga, en plan cerrado, a los remotísimos períodos de la Tierra, la suerte de los pueblos. Todo eso tiene indudablemente mucho más de lucubración caprichosa que de historia razonada.

Eso no quita nada, sin embargo, a la exactitud estricta de la parte verdaderamente histórica. Se han dejado engañar los que admitieron, exagerando las declaraciones del autor, que él desprecia toda clase de pruebas y documentos. No bien publicada *La Epo-*

peya de Artigas, el Dr. Eduardo Acevedo protestó públicamente porque Zorrilla de San Martín aprovechaba, sin recordar su nombre, su pacientísima y rica información del *Alegato Histórico* recién aparecido. Con la segunda edición se repitió el caso; esta vez fue Leogardo Miguel Torterolo el reclamante, que se indignó porque *La Epopeya de Artigas* se mejoraba con sus descubrimientos sobre la toma del fuerte Santa Teresa y no mencionaba sus aportaciones personales. Ni el Dr. Acevedo, ni el señor Torterolo fueron justos: publicados sus trabajos, eran ya de todos, los documentos que ellos habían exhumado; no los despojaba de ninguna conquista, de ningún derecho, Zorrilla de San Martín. Utilizaba su labor meritoria, como toda la que precedió su libro. La historia de Artigas estaba ya perfectamente establecida; Justo Maeso y Clemente Fregeiro habían acopiado cuanto era esencial para ella; Carlos María Ramírez había rehabilitado al héroe contra la ciega detracción de sus impugnadores, Eduardo Acevedo, con formidable tesón, reunía todo lo conocido, lo enriquecía con nuevas aportaciones y no dejaba nada por hacer, en su densa y enorme obra sobre *José Artigas*, para la vindicación del prócer. Tenía, pues, Zorrilla de San Martín, ya descubierto y acumulado por otros el material necesario para su labor de artista. A él le tocaba animar con palabras de vida el cuerpo muerto que los otros habían desenterrado y exhibido. Algo agrega él mismo a la copiosa documentación ajena, y es verdad que mientras calla las fuentes que aprovecha de los otros, menciona cuidadosamente, con más o menos disimulado orgullo, sus hallazgos. Es que lo suyo, que era nuevo, y por lo tanto desconocido, a la fuerza debía citarlo, porque no hubiera podido fundar sin ello sin

conclusiones, y hubiera sido engorroso proceder a cada paso con igual miramiento para lo que ya era conocido y público. Zorrilla de San Martín ha querido que su obra fuese de lectura fácil y corrida, y la mención continua de sus fuentes hubiera estorbado ese propósito. En el libro entero no hay una sola nota para que no tenga el lector que apartarse del texto; de poner una, hubiera sido obligado llenar sus páginas con otras mil. Es, con todo, lamentable que esa falta de referencias y comprobaciones permita y dé asidero a la sospecha de que todo o mucho es inventado y está en el aire como un sueño sin realidad. Lo que Zorrilla de San Martín desprecia no es la documentación indispensable y eficaz; es el argumento inválido que se levanta, con interpretaciones antojadizas y mezquinas, sobre papeles rancios, contra la verdad sólidamente arraigada en los hechos, en la vida, en la historia. ¿Qué significan las tentativas y las palabras de Otorgués, que se vende al español y aduce connivencias de Artigas, si éste desautoriza tal infamia con el desmentido categórico y rotundo que es toda su acción y toda su alma, y que está patente y claro en su contestación lapidaria: «Han engañado a V. S. y ofendido mi carácter cuando le han informado que yo defiendo a su rey... Yo no soy vendible, ni quiero más premio por mi empeño que ver libre mi nación del poderío español»? Zorrilla de San Martín, identificado con su héroe y con él metido en la realidad palpitante de las cosas, tiene un gesto desdeñoso para quienes se pierden, vacilantes y desorientados, entre embelecos y calumnias. No discutirá con ellos la verdad que habita su corazón, porque sería ofenderla; pero hace lo que basta: la muestra incólume y augusta en su esplendente grandeza. En muchos espí-

ritus cavilosos queda, sin embargo, cierto recelo; un poco más de atención y condescendencia con la común desconfianza no hubiera sido inútil. Pero Zorrilla de San Martín es poeta, y canta, y no se aviene a menos: no se le exija que abandone a Artigas, que lo transporta en devoción entusiasta, para rebatir y convencer, con demostraciones de abogado, la mala o poca fe del adversario tenaz y del público descreído.

El asunto era digno del poeta; estaba hecho para atraerlo y seducirlo y ganarlo por completo. Artigas, que aparece de pronto, ignorado y humilde, en un rincón de su tierra, y asume y encarna la más genuina representación de una voluntad oscura de libertad y democracia latente en el pueblo, y se hace conciencia viva de ella, y por ella brega y sufre y es perseguido y calumniado y vencido, y sin embargo triunfa cuando está deshecho, porque es al fin su ideal lo que prevalece y queda; Artigas, que es grande y bueno, que es generoso y desgraciado, encierra su destino cuanto cabe de sublime en la vida y en la poesía. Lo que Zorrilla de San Martín más admira en él es su fuerte vida interior, sencilla, callada, humana, sin aparato, sin desplantes, sin gestos. Lo llama vidente y profeta; no lo llama nunca general. No tuvo que forzar su imaginación para corregir y mejorar su personaje. Fue, al contrario, tan poderosa en él la impresión ante el héroe que, para comprenderlo y explicarlo como lo veía, sintió la necesidad inexcusable de recurrir a lo sobrehumano y apelar al misterio.

No deja por eso, de ser al mismo tiempo la inteligencia perspicaz y despierta que requería el análisis de todo ese mundo confuso y turbulento que fue la Revolución de Mayo. Nadie hasta ahora ha penetrado con visión más segura en la psicología de sus prohom-

bres, en la marcha de sus acontecimientos, en la significación de la efervescencia popular y anónima. En vano se habían esforzado los historiadores por conciliar con el ciego impulso del pueblo, que iba a la independencia y a la democracia, la perplejidad, la indecisión, las vacilaciones de sus dirigentes de Buenos Aires. La Revolución de Mayo era un caos; Zorrilla de San Martín, sin prevenciones torpes, sin apasionamiento sectario, sin odios ni malquerencias, con el solo amor de la verdad y el firme propósito de servirla, desentrañó su oculta realidad, en páginas claras y serenas, que impusieron silencio. Ni una sola voz autorizada ha hablado contra ella.

Miguel de Unamuno, que era corresponsal de «La Nación» de Buenos Aires, cuando se publicó *La Epopeya de Artigas*, envió de España a ese diario tres artículos sobre el nuevo libro; los tres fueron preparados en prensa, pero solamente se dio a luz el primero; los otros dos, que trataban de *Artigas y el patriciado porteño* y de *El padre de la patria o la esfinge paraguaya*, después de compuestos, fueron desechados y nunca ni Zorrilla de San Martín ni el mismo Unamuno lograron obtener los originales. No hubo controversia ni protesta; se hizo un prudente silencio absoluto sobre las comprobaciones inatacables del poeta, que sabía ser un historiador exacto.

La figura de Artigas domina soberbiamente la obra entera; es en ella el corazón y la conciencia de un pueblo que lucha a muerte por su existencia. Zorrilla de San Martín lo envuelve en la aureola de un misterio constante. Hace de él un elegido, un vidente, un solitario, que lleva en su alma el gran secreto de un destino providencial. Esto no lo aísla, sin embargo, de las gentes que lo acompañan; convive entre ellas

en su condición sencilla de hombre bueno. Tiene las virtudes naturales de una criatura terrena, de carne y hueso, que sufre y sabe condolerse, y hasta llora. La admiración del poeta se impregna de ternura cuando se acerca al héroe, y se complace en recordar paso a paso, tanto como su excepcional grandeza heroica, las aflicciones y angustias que hicieron de su vida un martirio denodado. «La felicidad no era para él, — escribe — porque no es compañera de la gloria». No es la gloria de las armas y del mando la que Zorrilla de San Martín celebra principalmente en su personaje, sino otra muy distinta, sin formas ostentosas, íntima y callada, la de una elevación espiritual que no desfallece aunque sufre, que no cede jamás, que persevera en el infortunio, y a pesar de todo, se sublima en el mismo aniquilamiento final de su poderío exterior. Nada más trágico y noble que el cuadro de Artigas vencido.

Llena está la obra, aun en lo que es secundario, de pasajes maravillosos; las descripciones del suelo patrio, de Montevideo, del gaucho, el amplio cuadro de todo el pueblo oriental que emigra tras Artigas en el éxodo, y mejor todavía, la rica galería de los retratos, — imponente en su naturalidad sencilla el de Washington; señorial y deslumbrante como un relámpago, el de Simón Bolívar; pintoresco, estrafalario y espeluznante, a manera de un esperpento y en nada inferior a las más estupendas invenciones de Ramón María del Valle Inclán el de Gaspar Rodríguez de Francia; agudo, hiriente, sarcástico, el de Carlos de Alvear; hondamente emotivo en su humilde grandeza, el del indio Andresito, adoptado como hijo por Artigas. Son tales estampas y epopeyas, breves obras maestras que no

desentonan, como cosa aparte o diferente, en las mil quinientas páginas del libro.

No sin razón justificada lo llamó el autor epopeya; porque si tiene la verdad rigurosa de la historia acerca de Artigas y de su pueblo, en la narración de los acontecimientos, se desenvuelve todo en la más pura belleza y respira la más alta sublimidad trágica en el destino del héroe.

En *El Libro de Ruth* explica Zorrilla de San Martín su manera de comprender la historia. No hay que tomar a la letra cuanto dice. Es indudable que se equivoca en el empeño de convertir a la historia en ciencia de experimentación, como Zola quiso hacer, en sus fatuos manifiestos doctrinarios, con la novela; exactamente como Zola con la *Introduction à la Médecine Expérimentale* de Claude Bernard, se confunde Zorrilla de San Martín con las *Reglas y Consejos sobre la Investigación Biológica* de Santiago Ramón y Cajal: los dos entienden que experimentar científicamente es sentir un objeto, asimilárselo, identificarse con él, después de haberlo observado bien. Nada importa eso ahora; lo que interesa es ver que Zorrilla de San Martín no concibe y realiza la historia como obra muerta, como relato frío, abstracto, de sucesos remotos. Quiere que sea y la hace una resurrección palpitante de la vida en lo que tuvo, de esencial y curioso, lo pasado. Es la historia como la crearon en los buenos tiempos clásicos los griegos y latinos; sólo que Zorrilla de San Martín es un romántico desbordante de espiritualidad, a la manera de Michelet, y en su alma todas las cosas viven con aliento espiritual.

Dueño de la más segura y amplia erudición sobre la materia, no se esclaviza ni agobia bajo el peso y la confusión de los textos contrarios o insuficientes. Sabe

despertar del polvo que la sepulta en los archivos, una época desvanecida. Todo lo anima su imaginación poderosa. A sus ojos vuelven a la existencia los muertos y renuevan la gesta que vivieron. Mira cara a cara a sus personajes: necesita, como él dice, verles hasta el color de los ojos y percibir el tono de su voz. No lo absorbe la seducción de sus figuras pintorescas; porque a la vez escudriña cuidadosamente sus gestos y maneras y en ellos desentraña su carácter y su espíritu.

Y no es un mero espectador impasible. Se entrega cordialmente al asunto; se confunde en él, y sufre o se alegra, aplaude o lamenta, y sigue siempre emocionado, la suerte cambiante del héroe y de sus empresas. Con todo, no hay una sola palabra de rencor, una sola insinuación de odio, en el libro entero, a pesar de ser éste la vindicación de un gran hombre perseguido hasta la muerte y vilipendiado con las más crueles calumnias. Nada puede mejor que esto hacer aquilatar la sensibilidad noble y generosa de Zorrilla de San Martín.

Un transcendentalismo constante penetra los hechos más allá de sus causas inmediatas, y los eleva, con sugestiones misteriosas, a una esfera superior e ideal. En el desconcierto de los hombres agitados por ciegas pasiones y propósitos mezquinos, vigila Zorrilla de San Martín y señala una corriente fatal, irreprimible, de las fuerzas ocultas del espíritu, que se hace camino. Con potentísima vivacidad pasa inesperadamente del simple cuadro natural a su interpretación transcendental.

Esta viveza del movimiento constituye, en gran parte, la magia de su estilo. Desdeña las minuciosas explicaciones lógicas. Tiene el gusto de la forma para-

dojal, rápida y somera. Nada pierde en ella su pensamiento. Sería un error pensar que en ese intento arriesga sin compensación la claridad necesaria al discurso. Lo que omite en transiciones lentas lo gana con la intensa impresión del arrebato fulgurante. «Aptitud natural. — dice, y agrega sin ninguna interposición explicativa: — divina por consiguiente». «Lo que en otro pudo ser una doctrina, — escribe, — en Artigas era una visión; otros podían saber la verdad: él era una verdad».

«El arte de la palabra, según expresión propia de Zorrilla de San Martín, consiste en hacerla cuerpo de un espíritu». Quiere significar de este modo que ella debe fundirse, consubstanciarse con el pensamiento, con el alma del asunto. No se trata simplemente de llamar a cada cosa por su nombre; que esto es elemental y exterior, y no basta en la obra de belleza la exactitud escrupulosa de un buen diccionario. Ella requiere el calor comunicativo de la vida. Zorrilla de San Martín ha dado a su obra toda su alma En cada una de sus páginas está él, entero y desbordante, con su pasión de justicia, con su nobleza inalterable, con su idealismo generoso, con su amor a todo lo bueno y puro, con su llaneza franca y efusiva. Le gusta mostrarse vivamente, a la manera impetuosa de Carlyle, con relámpagos de genialidad deslumbrante; así, para citar sólo dos ejemplos entre millares de iguales casos, cuando anuncia solemnemente: «Os voy a hacer sonar horas de verdad y de gloria», o en forma desenfadada y popular falla: «Los hombres, cuando no son genios, son más hijos de su tiempo que de su madre». No rehuye, antes al contrario, busca la expresión personalísima que rompe con cierto aire familiar el tono grave del tema o de las circunstancias, y en esto re-

cuerda también a Carlyle, lo mismo que a Sarmiento y Unamuno. Suele calificar de «bárbaros» a los que más estima por sinceros y fuertes: a Artigas desde luego, a Homero, a Shakespeare, a Sarmiento. Sobre Sarmiento escribe que «no era papelófilo» «y decía cosas reales, casi inconscientes. Por eso hubo quien le llamó loco, y por eso hoy le llaman genio». Dice de Artigas y Sarmiento: «Este loco sublime (Artigas) es algo más que un loco. No en balde lo entrevió Sarmiento, el otro loco». No le chocan las rarezas; acentúa con notas de incongruencia aparente lo extraordinario. De Carlyle, que no es para él un modelo tiránico, pero sí una fuente inagotable, toma la designación de cosa «musical» para lo que irradia en repercusiones hondas y transciende en grandes movimientos. y la idea del «silencio» como actitud de profundo recogimiento y actividad secreta del espíritu. Hasta en el vocabulario pueden señalarse unas pocas, muy pocas, manifestaciones de ese prurito de singularidad: el desusado «siquier», «cualquier que sea», «malgrado». Tal vez responden a la misma inclinación del autor por lo sorprendente las comparaciones artificiosas de Artigas con D. Quijote, el rey Lear y Pedro Crespo.

Puede un gusto demasiado estrecho resistirse a tales detalles mínimos de la forma; puede, en materia de mayor importancia, un criterio severo de historia cerrado al misterio de lo maravilloso en lo épico rechazar como infundado el providencialismo particular que se atribuye a la acción del héroe; pero sea de esto lo que se quiera; ya se admita como simpática efusión del poeta o se juzgue impropia de la obra esa intervención personal del autor que no respeta límite ni vallas; bien se acepte o se recuse la presencia de una

voluntad oculta en el destino de los pueblos; o pase todo eso inadvertido o confuso, como ha de ocurrir con la casi totalidad de los lectores, forzoso es reconocer que *La Epopeya de Artigas* no tiene igual como historia patria, como estudio de la Revolución de Mayo y como libro, en prosa, de asunto americano.

Dos veces llamó epopeyas Juan Zorrilla de San Martín a su obra. Fue la primera para el canto de la raza charrúa; fue la segunda para la exaltación de nuestro héroe patriarcal. Una y otra vez lo inspiró la patria, y en ninguna fue la obra realizada inferior al asunto y a la valentía del intento. Ni en poesía ni en elocuencia hay en toda la América de lengua española un libro que pueda equipararse a *Tabaré* o *La Epopeya de Artigas.*

MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA *

1875 - 1924

I

Murió María Eugenia Vaz Ferreira sin haber dado en libro sus versos. Todos sus amigos se hacían lengua para elogiarlos; pero tal vez sólo muy pocos los conocían bien. Hubo un tiempo, que no fue el de su mejor producción, en que ella recitaba siempre, en fiestas y reuniones sociales, sus poesías. Pronto fue así una celebridad; todos las agasajaban y aplaudían. Ella era inquieta y caprichosa; revolvía los salones del gran mundo con la tempestad de sus risas; contestaba a carcajadas las tonterías del buen tono. Desde muy joven debió sentirse oprimida en el trato ceremonioso de la gente seria; no podía decidirse a vivir en el respeto de la corrección frívola; era, por otra parte, demasiado noble y sincera para someterse al acatamiento de apariencias que despreciaba.

Tengo bien presente, como una cosa de ayer, su primera aparición de gracia ante mis ojos infantiles. Yo la conocía únicamente de nombre y fama. Ella era ya la señorita halagada y consentida que todos en la calle miraban con simpatía y curiosidad. Una tarde, al anochecer, me crucé en la ciudad con ella; me acompa-

* Texto publicado en el libro *Motivo de crítica*. Montevideo, Palacio del Libro, 1929.

ñaba una persona de su relación, que la detuvo. Ella era muy joven; estaba contenta; acababa de realizar una hazaña inocente, y la contó riéndose, como siempre se reía, con toda su alma jubilosa, con todo su ser feliz. Había llegado sola en tranvía a las afueras de Montevideo; había descendido sola del tranvía, ante un grupo de gentes severas; y en medio de la calzada, sola, imperturbable frente a la estupefacción de todos, había esperado y tomado, sola, para regresar, el primer tren que volvía al centro. Había sido como la travesura de una colegiala que se aburre en la austeridad monótona de la clase pesada y la rompe con el grito de su fatiga rebelde a la disciplina. — «¡Vengo de *épater le bourgeois!*» nos dijo triunfalmente. Toda María Eugenia Vaz Ferreira está en esa anécdota. Ella fue siempre la mujer que no se aviene con la rigidez inútil. En un mundo en que todos se defienden escondiéndose, ella se mostró siempre cual era, natural, alegre, expansiva, rebelde, turbulenta. Tuvo la superioridad de la franqueza. Entre mujeres que hacen del artificio una coquetería, ella, que fue mujer de alma grande, tuvo la coquetería de mostrarse abierta de corazón, con el encanto supremo de una personalidad original y fuerte. Pareció rara. Las señoras graves fruncían ante ella el entrecejo mientras los hombres y las niñas la rodeaban con aplauso y con mimo. A todos seducía su gracia, a todos imponía la rectitud de su espíritu. Para los más fue la poetisa, la literata, ella que tal vez sólo hubiera querido ser, en toda la plenitud de su alma sincera, la mujer de gran corazón y gran inteligencia que asomaba entre sus risas.

Era en aquellos años muy superior a su obra de entonces, insegura y sin carácter propio. No sé encontrar en ésta ni una sombra siquiera del encanto singular

que tenía su persona. Me parecería una traición a su memoria decir que prefiero las contadísimas composiciones que de ella corrían dispersas por diarios y revistas, a sus charlas tan amenas siempre y tan locas a ratos. Era un deleite continuo oírla conversar en la confianza amistosa que ella concedía con su natural desenfado. No hay que buscarla en sus primeros versos: no está allí; nada tienen de ella, ni su desaprensiva espontaneidad, ni su alegría borbollante, ni los chispazos de su ingenio, ni aquella dejadez sentimental y romántica tan suya, tan característica.

Tal vez su juventud, sino enteramente feliz, fue demasiado aturdida y bulliciosa para que ella misma se conociera bien. Tal vez se prodigaba en sueños y esperanzas fáciles, y por eso mismo abandonaba su pensamiento a cosas ligeras. Entre sus composiciones viejas, la que más se le parece, aunque no valga mucho, es el *Monólogo* de sus dieciocho años, recitado en el Club Católico. Habla de ella y tiene a lo menos su gracia burlona.

Se le han pedido versos; con la coquetería inocente y al mismo tiempo traviesa de su contento, declara que no sabe encontrar un tema sentido; porque ni conoce el amor, ni la patria la inspira, ni está nunca triste, ni ha sufrido ningún desengaño. Su madre, por lo demás, la reprime el día entero para que se deje de poesía; pues se quedará soltera con sus aires de literata y será como sus tías, y esto la asusta. ¿Acaso no es verdad que se prefiere, a una poetisa, la niña hacendosa y seria que sabe recortar bien los puños deshilachados de una camisa? Sin embargo, ella piensa que todo puede conformarse y que está el secreto de ello en aligerar con la poesía la horrible prosa de la vida. ¿No se hace más llevadero un zurcido recitando estro-

fas de Byron, Lamartine o Musset? Se dice que los ideales trastornan las cabezas; pero ella no vacila entre una pobre dicha realizable y la esperanza encantadora de una gran ventura que no llega nunca. Ella es completamente feliz cuando se repite incansablemente sus propios versos. Juzgue el auditorio su caso: silben los que estén contra ella, y los que la aprueban griten ¡Bravo! y aplaudan mucho. ¿Cómo no aplaudir, con la más cordial simpatía, esa ingeniosa ocurrencia? No necesitaba ella solicitar aprobaciones. De todos fue siempre afectuosamente acogida y exaltada con vivo entusiasmo.

Es posible que este mismo favor unánime que se le dispensaba haya al fin redundado en perjuicio de ella y de su obra. El debió detenerla, a falta de un estímulo más exigente, en producciones mediocres, sin hondura ni grandeza. Se ha dicho que la aparición de una rival, Delmira De Agustini, la arrancó a su abandono: Carlos Vaz Ferreira, que puede estar mejor informado que toda otra persona sobre cuanto concierne a su hermana, señala una influencia diferente, la del poeta Armando Vasseur. Delmira De Agustini, pasional y atrevida, pudo ser un simple motivo de emulación eficaz; Armando Vasseur fue para ella un espíritu fascinante. Era altivo, rebelde, orgulloso; se cantaba a sí mismo y llamaba «augural» a su poesía. Llegó con el tiempo a decir que Eduardo Marquina seguía sus huellas en las *Canciones del Momento.* Sin duda alguna María Eugenia Vaz Ferreira se exageró los méritos del poeta. Era hinchado, insubstancial, palabrero; ella lo vio agrandado en su imaginación, formidable y genial, y como por contagio se sintió ella misma acrecida y transfigurada.

Era fatal que una criatura de talento y corazón

inquietos como ella acabase al fin por desconcertarse de la gente frívola y vana. Había parecido siempre algo rara; poco a poco fue marcándose más su indiferencia, su originalidad. Paulatinamente se retrajo a una vida más propia, y concluyó por mostrarse desdeñosa de las consideraciones sociales, como una bohemia, desarreglada en el vestido con el aire del más completo abandono de su persona. Conservó, sin embargo, casi hasta el fin, su figura soberana: el rostro amplio y atezado, con la frente enérgica, de fuerte mandíbula y boca de labios gruesos pronta a la risa fácil y cordial; con los ojos verde oscuros, en la distracción vagos y lánguidos, como dormidos en sueño lejano, y lucientes como ascuas vivas en la impresión rápida, bajo la maraña, con reflejos cobrizos, de su pelo casi negro; el cuerpo grande, que pudo ser el de una diosa, y que fue, no más, la caja de su corazón impetuoso y el soporte de su cabeza soberbia; el brazo y la mano inquietos en ágil ademán de nerviosidad repentina.

Un buen día le dieron la cátedra de literatura en la Universidad de Mujeres y la hicieron secretaria de ésta. La secretaría, por su personal temperamento desacomodado y quizás por cierta falta de miramientos y condescendencia entre sus compañeras de trabajo, le valió amargos disgustos y a la larga un malestar permanente, agravado luego con la idea de ser malquerida y hostigada. Fuera de las oficinas bromeaba en grande con sus tareas burocráticas. Una vez me confesó que los gerundios la tenían hastiada: todas sus notas ineludiblemente comenzaban con alguno: «Debiendo...» «Habiendo...» «Siendo...» «Estando...» La costumbre era más fuerte que ella, y no podía evitarlos. — «¿Vd. qué haría?» — me preguntó. — «No

emplear jamás uno solo, ni al principio, ni al medio, ni al fin», — le contesté. Pasó algún tiempo sin que nos viésemos; en nuestro primer encuentro me dijo después, muy satisfecha, que había escrito una nota sin el cargoso gerundio inicial. — «¿Cómo empezaba»? — le pregunté, y me contestó: «No siendo...» — Pensé que chanceaba; pero hablaba en serio.

El profesorado, que a tantos hace odiosos, le conquistó a ella las mayores simpatías de parte de sus alumnas; todas la idolatraron. Ella fue la única en reírse de su magisterio. Lo ejerció con absoluta libertad; nada sabía de cursos ni pedagogías; pero realizó espontáneamente, sin norma ni propósito definido, el ideal de la mejor enseñanza: fue en las aulas un fermento, un estímulo activo de la juventud femenina; en cada uno de sus gestos dio a sus discípulas una lección de vida propia. Todo la aburría o la maravillaba en los textos de estudio. Durante mucho tiempo, encantada y burlona, preguntó a sus amigos si sabían qué es la polipote: ella acababa de descubrirlo y sonreía con sorpresa del nombre ignorado para la cosa archiconocida. La oí interrogar en exámenes de tercer año de bachillerato, a una niña de catorce o quince años cubierta de cintas y flores artificiales, sobre las diferencias del escepticismo (sic) en Manrique, Larra y Bécquer. Ante la pregunta, la examinanda y yo quedamos estupefactos, ella de boca cerrada y yo de boca abierta. María Eugenia Vaz Ferreira, imperturbable, pasó a otro tema con la tranquilidad segura de quien sigue su habitual camino. Así era ella, desconcertante y naturalísima.

Tuvo, por enfermedad, que separarse de los cargos que desempeñaba. Se dice que sufrió moralmente mucho; vivía desasosegada, sola y triste.

Había resuelto finalmente publicar sus versos en libro. Todos sus amigos siempre le reclamaron como un deber que así lo hiciera. Yo mismo fui uno de los tantos que, menos allegados a ella, la instaron a que de una buena vez realizara ese proyecto indefinidamente postergado en una eterna espera inacabable. El laborioso librero Manuel Pérez y Curis me había solicitado alguna obra para editar; yo lo dirigí a María Eugenia Vaz Ferreira; sé que hablaron durante meses del asunto y que desde las primeras palabras estuvieron de acuerdo en hacer la publicación de la obra tan deseada. Ella, según afirmaba, tenía ya recogidas en cuaderno sus composiciones seleccionadas; él no hacía más que pedirlas y esperarlas; pero, a pesar de esto, no se imprimió el libro entonces. Transcurrieron todavía muchos años. La muerte dejó interrumpida la corrección de pruebas de imprenta que María Eugenia Vaz Ferreira estaba haciendo en sus poesías destinadas a aparecer en libro. Su hermano debió dirigir la última parte de la impresión. La obra se llamó *La Isla de los Cánticos.* Poco antes que ella salió a la luz una *Selección de Poesías* fraudulenta.

II

¡La Isla de los Cánticos! María Eugenia Vaz Ferreira había antes pensado titular su obra *Las Islas de Oro;* yo le recordé los títulos de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, *Las Montañas del Oro* y *Las Lunas de Oro,* — «Es mucho oro para el Río de la Plata», le dije, y ella, riéndose como siempre, con carcajadas rápidas que le sonaban en lo más interno de la garganta y parecían ahogarla, exclamó: — «A la

verdad!» ¿Por qué retuvo para el nombre del libro esa idea de isla? ¿Qué afinidad secreta hallaba entre su canto y la separación, el aislamiento o la soledad? Es que lo mejor de su poesía está hecho con lo más íntimo de su alma, y esto fue para ella algo recatado y misterioso, tan suyo, tan propio que no tenía punto ninguno de contacto con los hombres y las cosas. Era una isla efectivamente, una isla de luz, de claridad, de oro, la isla de su exaltación y de sus cánticos.

Para María Eugenia Vaz Ferreira el placer estético sólo se da en la suprema exaltación del espíritu, y, por lo mismo, tiene mucho de trasporte y de éxtasis. Jamás adopta ella la actitud serena de la pura contemplación, del goce tranquilo. Sus temas exteriores son la belleza, la armonía, la palabra y el canto, y con ellos se enardece en vivísimo entusiasmo; pero cuando vuelve sobre sí misma, sufre y llora la amargura de la vida inútil; y así, dividida en sentimientos contrarios, o bien se entrega al ardor que la arrebata fervorosa y trémula o bien se abate aniquilada, ante el ideal inasequible, con la postración de la impotencia, y un deseo de acabamiento y de muerte.

Toda su gran poesía es un clamor ansioso que se pierde en el vacío, una irrealizable aspiración sublime de grandeza, quebrantada en el convencimiento de su inanidad. Brota de su corazón desesperado y ávido, y canta el deseo trágico de lo imposible. Nada es preciso y limitado en ella. No está hecha para los sentidos. que viven prisioneros de la realidad, sino para el alma ajena al mundo. Tiene la vaguedad inabarcable, pero potente, de la música alucinadora. Hay en ella un soplo de tempestad wagneriana que arrasa toda ilusión y todo consuelo sobre el haz de la tierra.

Recordad a Brunequilda: un movimiento de piedad

la ha condenado a perder su privilegio divino de walquiria en la condición de hembra humana; espantada con el horror de esa deshonra, logra, como suprema gracia, que un cerco de llamas la envuelva en el sueño y la defienda así contra la osadía de los hombres cobardes, hasta que el héroe que no conoce el miedo la despierta de su letargo y desfallece por primera vez en la admiración de su hermosura. La walquiria deja de serlo para convertirse en mujer. — «¡Ya no soy más que una triste mujer!» exclama ante Sigfrido; pero en su nuevo destino siente su pecho colmado por una dicha nueva y se dice: «¡El esplendor del sol brilla sobre mi zozobra!» María Eugenia Vaz Ferreira, al contrario, se despoja de todo sentimiento femenino, con sobrehumano aliento, y en esa resolución heroica sacrifica, al orgullo que la ennoblece, toda otra felicidad, todo otro consuelo.

¿Qué fuerza la mueve? ¿A qué intento se consagra? ¿Qué va a hacer de su vida? ¡Vanas preguntas, que no tienen respuesta! Ella misma no hubiera sabido contestarlas. Todo lo que ella sabe y dice es que no acepta el yugo de la común esclavitud que la sociedad impone a sus miembros sumisos, porque no está hecha para doblar la frente y dejarse atar los brazos a la espalda. Quiere a lo menos recibir la fuerte caricia de los vientos libres en la cara y levantar los ojos y las manos a las alturas inaccesibles, a lo infinito. Quiere sentirse libre: eso es todo, y lo demás no importa.

Sin embargo la necesaria libertad no le basta: sola, ella es el vacío. María Eugenia Vaz Ferreira se aisló espiritualmente en una atmósfera asfixiante. A los dieciocho años decía con su gracia burlona que no podía hacer versos porque ni conocía el amor ni había sufrido ningún desengaño ni estaba nunca triste ni

la patria la inspiraba. ¿Qué la inspirará después? ¿La naturaleza, la humanidad, la religión, el sueño?

Su canto de amor parece un desafío soberbio a la indignidad oprobiosa de los hombres. No concibe siquiera más idea del amor que el triunfal imperio de una majestad omnímoda. En vano se adelanta al héroe que no ha de llegar nunca; en vano evoca su presencia avasalladora, con exultante alegría:

> Yo quiero un vencedor de toda cosa,
> Invulnerable, universal, sapiente,
> Inaccesible y único.
>
> *(Heroica).*

Su pecho magnánimo de «fémina rebelde», guardará sólo, como urna funeraria, las cenizas muertas del maravilloso fuego consumido estérilmente. Para ella no podía el amor ser más que admiración; su única voluptuosidad hubiera sido la embriaguez del triunfo y de la gloria compartidos, y ve a los hombres mezquinos en la sumisión servil de la vida sin ideal y sin grandeza. La voz honda y grave de María Eugenia Vaz Ferreira no sonará en el coro de las poetisas que celebran, roncas de pasión o ligeras y perversas, los placeres de la sensualidad y sus pasmos y fatigas. Ella opondrá el orgullo de la amazona «invicta» a la indolencia impúdica y a la feminidad procaz. Frente a Delmira De Agustini que decía: «Tendida soy un surco ardiente» y ofendía a las mujeres castas con su piedad insultante y desdeñosa, ella, austera y noble, implora a la muerte

> Con la ofrenda vital inmaculada
>
> *(El regreso).*

A falta de un grande amor humano, le queda el respeto de sí misma, y no necesita más para sobrellevar dignamente las cargas y tribulaciones de la existencia, aunque sea demasiado poco para hacer una felicidad. Sin claudicar jamás, sin haber gustado «la carne de la vida» [1], sufrirá la «tristeza gloriosa» [2] de su abnegación irrevocable. Sustrae su espíritu a la dominación de lo vulgar, y denodadamente se consagra al culto de la belleza; no puede, sin embargo, evadirse del mundo, y todo la hiere y lastima en la sociedad que no se aviene a su carácter y sus exigencias. Por eso dice:

...mis torpes brazos rastrean en la sombra
Con la desolación de una esperanza ciega.

(La estrella misteriosa).

...los ojos míos
Saben vivir en lontananzas huecas

(El ataúd flotante).

La bárbara pasión orquestal de Ricardo Wagner sacude su pecho con tumulto desenfrenado y caótico. No se le exija que razone con pensamiento lúcido; no se le ofrezca el sosiego dulce de una existencia fácil. Nada puede contentarla; nada puede contenerla: es un corazón desencadenado.

No conoció el amor, como ella decía jugando cuando lo esperaba aún; pero siempre estuvo triste, a pesar de sus locas alegrías pasajeras, y toda su vida fue un largo desencanto incomportable. De la vida no cantó más que su desengaño mortal; pero también cantó el

1 *Las quimeras.*
2 *Emoción panteísta.*

canto, la poesía de lo quimérico, la belleza, lo que no es realidad en el mundo sino para el alma que se lo crea.

Tiene María Eugenia Vaz Ferreira dos actitudes poéticas diferentes, de apariencia contraria, que provienen, sin embargo, de una misma posición espiritual: una es la queja, la expresión del sufrimiento, que mira a la vida y es como la cara de ella; otra es la exaltación lírica, apasionada, entusiasta, que se eleva y confunde en lo ideal. Nacen las dos, aunque diverjan radicalmente en su orientación, del mismo descontento profundo, extremo, de toda realidad inmediata. Si bien las dos se mezclan y compenetran constantemente en su obra, son los más claros paradignas de cada una la *Oda a la Belleza* y *El regreso.*

No se busque en la *Oda a la Belleza* una concepción de ésta, un ideal definido, una imagen precipua. Ella es para María Eugenia Vaz Ferreira «absolutamente pura», «inviolada, límpida, firme, sana e impoluta», «inaccesible», «pasiva y sola, sencilla y sobrehumana». «Crisol de místicas depuraciones», «oasis infinito», ella prodiga los «éxtasis beatos» y las «contemplaciones románticas». Por sobre todas las cosas, todos los hechos y todas las ideas, ella se levanta «religiosamente». Hay en la oda un movimiento ascendente de liberación que toca apenas la tierra para afirmar el impulso del vuelo a una atmósfera vaga, serena, de arrobo y deliquio. La belleza que en ella se canta, aunque se le atribuyan formas y colores, aunque se la enaltezca sobre pedestales y se le ilumine con el sol y se la corone de lises, nada tiene de plástico y material. No es de nuestro mundo su reino, y su función consiste esencialmente en arrancarnos al suelo y disolvernos en «divina complacencia». Más que de ninguna otro arte, parecen de

la gran música sentimental y fantástica los efectos que se le señalan. El sentimiento desbordante y muelle sin objeto vital es, en conclusión, la fuente de las delicias extáticas y confusas que María Eugenia Vaz Ferreira pide a la poesía.

Ella despierta, como en resurrección, de su apatía, al influjo de las «palabras fantásticas» y en éstas disipa la «nebulosa trágica del tedio» *(Resurrección)*; ella se arroba en las «perspectivas deslumbrantes» de lo quimérico *(Las quimeras)*; la «sacra armonía inmaculada» la sume en trance «místico y glorioso» y la mece con las «olas de un mar en inquietud perpetua» *(Sacra armonía)*; el canto es para ella una «ánfora musical y lírica», «inagotable para la ilusión», que la embriaga con «revelaciones y quimeras» y viste de «estelas fulgurantes la nebulosa noche de sus piélagos» *(Canto verbal)*.

Fuera de ese estado feliz de arrebato espiritual, todo se le hace pesadumbre y hastío. Nada quiere, nada acepta en sus versos, de lo que es ordinario y corriente. Para ella sólo existe, sólo merece atención entre cuanto existe, lo excepcional, lo grande, lo sublime.

Es natural que, obligada a vivir, como todos, en las ineludibles limitaciones de una posición social regida por costumbres y principios rígidos, se le haya convertido la propia existencia en carga pesada y miserable. De ahí, la desoladora lamentación de sus poesías más personales. No gime en ellas ningún bien perdido, ninguna desgracia particular, sino el omnímodo mal de sentirse vivir insatisfecha. Es probable que el ejemplo de Rubén Darío en su poesía más personal de los *Cantos de Vida y Esperanza*, con la queja angustiosa de su desolación íntima, haya determinado en gran

parte la inspiración de María Eugenia Vaz Ferreira en este punto. La atormenta su alma ungida

Con sedes y ambiciones sobrehumanas,
Con deseos profundos e imposibles.

(Las quimeras).

Se le ha muerto la esperanza y la despide

Hasta que, junto a tí, también tendida,
Nos abracemos como hermanas buenas
Y, otra vez enlazadas, nos durmamos
En el sepulcro vivo de la tierra.

(El ataúd flotante).

Sólo quisiera «irse sin cesar» *(Liberatoria)* o dormirse en el sueño inacabable *(Beatitud)*. La noche la fascina y atrae con su quietud «suave y misteriosa»; la quiere sin astros y sin vientos, silenciosa y negra, para hundir y ahogar en ella sus angustias trágicas; la quiere sobre todo eterna:

¡Oh noche embriagadora,
Hecha de soledad y de desesperanza...

Te espero día a día
Para esconder mis horas en la paz de tu lápida...

Tu voz dice en silencio tu eternidad futura...

...a mí, que te deseo inextinguible y única,
Dame la eternidad de tu silencio, ¡oh Hermana!

(Invocación).

Su último deseo es el aniquilamiento de la muerte definitiva y total,

Sin clave y sin fulgor de redenciones.

Ya no es ella misma más que «un perpetuo afán contradictorio», «una estatua de carne», que sólo vive en «sacro dolor», sin voluntad y sin camino,

Triste de orgullos arduos e infecundos..

Con la quietud serena de la sombra
Y el trágico fulgor de las borrascas;

y se ofrece a la tierra, con las tribulaciones de su grande alma insatisfecha y desencantada, para descansar la atroz fatiga de su vida inútil para ella.

Su obra es entera y eminentemente lírica, de un lirismo hondo y trágico por la emoción dolorosa, y, a la vez, oscuro, misterioso, vago, por la naturaleza de los temas que lo inspiran.

III

No hay en ella propiamente composición ni desarrollo lógico: sus poesías, breves y desarregladas, expresan vivamente, con agitación irreprimible, una impresión única y anonadante. Acaso la *Oda a la Belleza* constituya la sola excepción del libro, entre sus buenas páginas, a ese tipo general, por cierto aire de serena majestad que regula el ritmo de sus movimientos y se extiende pausadamente en los amplios versos finales de cada estrofa.

La mejor producción de María Eugenia Vaz Ferreira está hecha en formas fáciles y descuidadas. Ningûn soneto de ella es extraordinario; ninguna compo-

sición de estrofa regular y rima perfecta vale gran cosa. El endecasílabo asonantado con asonancia vulgar [3]; las combinaciones disimétricas, libres, del alejandrino, el endecasílabo y el eptasílabo [4], o de estos dos últimos [5], con asonancia dispuesta sin norma fija ni principio regulador [6], o sin rima [7] se prestan más cómodamente al impulso que informa esta poesía. María Eugenia Vaz Ferreira ha aprovechado las licencias introducidas en la versificación por Rubén Darío con sus *Cantos de Vida y Esperanza;* de él ha aprendido a atenuar y hasta omitir algún acento necesario, a romper la medida regular del verso en la composición con otros excepcionales, más cortos o más largos, y a mezclar alejandrinos y endecasílabos; pero no debe parangonarse con el señorío prodigioso del artífice magistral sobre la palabra y el ritmo, la desvalida arbitrariedad o la insuficiencia de la poetisa. En los versos de María Eugenia Vaz Ferreira, como en su misma persona, poco o nada importa lo exterior, la vestidura, la vestimenta. Lo que interesa con importancia no sólo principal, sino exclusiva, es el espíritu, la entraña sangrante que palpita y sufre con vibración de herida mortal.

¿Cómo detenerse a apreciar singularidades y vulgaridades en la expresión de esta poesía que es el grito de una alma? María Eugenia Vaz Ferreira fue indisputablemente grande por su corazón de mujer atormenta-

---

3 *Resurrección.* - 4 *Hacia la noche, Invocación, Canto verbal.* - 5 *Las quimeras, Sacra armonía, Oda a la Belleza, Tu rosa y mi corazón, Heroica, El regreso.* - 6 Las citadas notas y 4 y 5 menos *Tu rosa y mi corazón.* - 7 *Tu rosa y mi corazón.*

da y fuerte, y su obra, la mejor parte de su obra, es ella misma, sin compostura y sin adornos superfluos [8].

Su pensamiento y su verso tienen la misma despreocupación soberbia de todo lo accidental y secundario que ella mostró en su vida. Nada más inadecuado y sorprendente que ciertas genialidades o incongruencias suyas, como quiera llamárselas. Lo que en ella choca más no es tanto lo raro como lo que, junto a lo raro, es simplemente inferior o apenas mediocre. Rara es la imagen de la noche inmensa «replegada como palma antigua sobre el gran desierto» cuando la vence el día con su claridad arrasadora [9]; pero ¿qué es la caricia «inmortal» de la misma noche, que se contrapone al «corazón del día», a las «rosas purpurinas» y al «vaivén de los mares»? [10]. Sólo María Eugenia Vaz Ferreira ha podido entretener su angustia en la invención pueril y estrafalaria del navegante indiferente seguido por una estrella de mar [11]; sólo ella ha podido consentir en sus mejores versos los más garrafales errores de concordancia [12] y de sentido [13]. Es lamentable que no haya querido ser un poco más atenta en su labor; descuidó fácilmente cuanto no llegaba a entusiasmarla o seducirla; no supo o no pudo ser mesurada y minuciosa. Abandonaba los detalles de la ejecución, absorta en la transcendencia de la idea. Sus

8 Su obra es ella misma. Dije, en artículo publicado a raíz de la muerte de María Eugenia Vaz Ferreira, que su obra no se le parecía. No estaba entonces recogida en libro su mejor producción; me refería, pues, a las composiciones de ella que precisamente no menciono ahora. Y todavía ha de tenerse en cuenta que en los versos de la poetisa no se refleja más que su intimidad solitaria y antisocial. Lo que era ella en el trato de la gente permanece completamente ajeno a su obra.

9 *Hacia la noche.* - 10 *Sólo tú* 11 *El cazador y la estrella.* - 12 «Dale a los benedictos», de *Invocación.* - 13 Deponer las rodillas, en *Heroica,* etc.

irregularidades no son todas voluntarias; provienen más de negligencia que de capricho; no todo es en ella porque ella lo quiso; pero así era ella, y así hay que recibir su obra.

IV

A pesar de todos sus desarreglos de fondo y forma, se la ha llamado constantemente parnasiana. Hay quien ha dicho que no tuvo la frialdad impasible de la escuela y quien ha dicho que la escuela no fue impasible ni fría, sino vívida y ardorosa, y dominada por el celo de una forma serena de perfección insuperable, como la poetisa. Hubo un tiempo en que ella se proponía titular su libro futuro con la denominación doble de *Mármol y Fuego*. Todos sus comentadores hallaron, como Dios cuando en el paraíso Adán llamaba a las aves del cielo y a las bestias de la tierra con las palabras que deberían designarlas, que la poetisa estuvo feliz en esa elección del nombre. Todos han opinado que el mármol simboliza la pulcritud noble del trabajo consumado, y el fuego la pasión entusiasta y sublime. Confieso que nunca me gustó ese título y que no sé descubrir en María Eugenia Vaz Ferreira nada, nada absolutamente, del parnasianismo. El título *Mármol y Fuego* me parece artificial: él junta, pero no asocia, no compenetra, sus dos elementos dispares. Pienso por contraste en aquel símbolo precioso con que Gabriel D'Annunzio representaba el espíritu lúcido y sensual de Venecia en el Otoño, con una llama ardiente en la frescura del agua.

Es probable que la admiración vivísima de María Eugenia Vaz Ferreira por los parnasianos haya indu-

cido, más que su misma obra, a clasificarla dentro de esa escuela. Una vez la oí decir con la arrogancia propia de su carácter intempestivo: «Si yo no fuese la autora de mis versos, querría haber hecho los sonetos de Heredia». Nada más contrario, sin embargo, a su manera que la poesía de Heredia, objetiva y tranquila, rica de estudio y trabajada con arte supremo. En la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira no se da jamás, no ya la sumisión a la realidad, ni siquiera el contacto con ella. Ella no se acomoda nunca a un motivo exterior; antes al contrario, es como la protesta del espíritu herido por cuanto lo rodea, que se recoge en sí mismo o se levanta, desdeñoso de la tierra y de los hombres, en alas de una arbitraria voluntad de exaltación quimérica. Sólo anhela para las cosas del mundo la paz del olvido, y, a pesar de esto, no es serena. Su canto grita con altivez la soledad orgullosa de su alma rebelde.

Intima y agitada, extraña al parnasianismo por el fondo subjetivo de su poesía, María Eugenia Vaz Ferreira fue también por la forma de sus producciones, lo más opuesta posible a esa escuela. Ningún verso más irregular o más libre y caprichoso, si así se prefiere, que el suyo. Hizo del ritmo y de la rima, sin romper con los principios tradicionales de la métrica, ni ultrapasar las libertades más juiciosas que Rubén Darío se tomó en los *Cantos de la Vida y Esperanza*, lo que su antojo del momento quería. Lejos de amoldar su lenguaje a las exigencias del estilo poético o de un gusto difícil, lo descuidó, hasta con los errores y licencias más groseros del vulgo, siempre que no la retuvo el intento de lograr una expresión propia y personalísima.

Nada se advierte en ella de los parnasianos, ni el

pensamiento claro, ni la imagen plástica y precisa, ni la objetividad plena, ni el interés arqueológico y erudito, ni el dominio de sí, ni el celo de una forma exacta y equilibrada. Los poetas parnasianos describen y alguna vez narran: se dice de ellos que pintan y modelan o esculpen. María Eugenia Vaz Ferreira no tiene, en lo mejor de su obra, un solo cuadro ni una sola escena.

Su modo en la poesía es el canto que invoca o evoca: ella canta su pasión con fervoroso arrebato, y lo mismo la depresión que el entusiasmo le arrancan el alma a los sentidos. Se la ha llamado cerebral tal vez a falta de otra palabra que exprese de mejor manera su desprendimiento de toda impresión física, esa especie de suspensión de los sentidos en que su espíritu se exalta. Su expresión más típica y genuina es la que pierde el pensamiento en la indeterminación de algo vago e inabarcable, como los más entre sus versos transcritos en estas páginas.

«Si yo no fuese la autora de mis versos, querría haber hecho los sonetos de Heredia». ¡Palabra ambiciosa y justa! Nada importa lo que valga la producción de María Eugenia Vaz Ferreira comparada con *Les Trophées* sin par. María Eugenia Vaz Ferreira, fiel a su idiosincrasia, no podía realizar sinceramente sino lo que sinceramente ha escrito. La poesía que ella admiraba sobre todas las demás en los otros poetas, por lo mismo que era ajena, aunque admirable, no podía ser suya. Ella estaba contenta con su obra [14], y

14 ¿Estaba realmente contenta con su obra? Parece indicar lo contrario el abandono que hizo de la mayor parte de su producción cuando escogió las contadas poesías que deberían formar su único libro. Su hermano, el Dr. Carlos Vaz Ferreira, cuenta, en la hoja suelta incluida entre las páginas de *La Isla de los Cánticos*, cómo rechazaba la poetisa algunas

tenía en esta satisfacción la más alta recompensa que puede alcanzar el trabajo de los hombres en la tierra.

Ella dijo en la *Oda a la Belleza:*

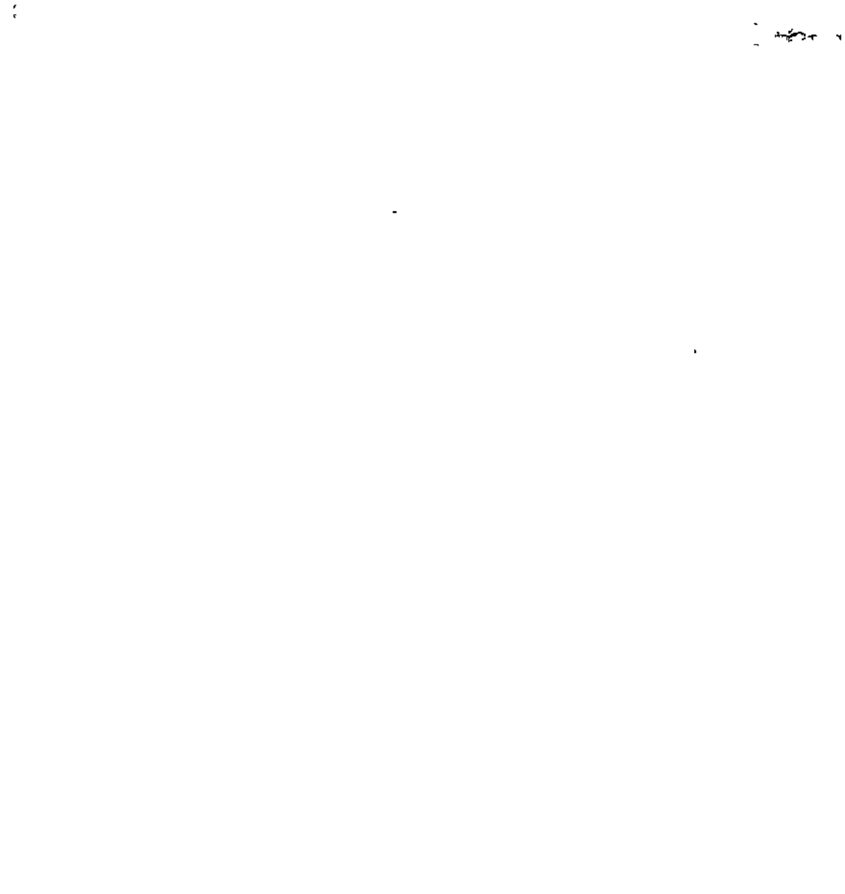
> Entre la suficiencia que te alaba
> Y la interpretación que te traiciona,
> Tú te levantas religiosamente.

Yo quisiera que estas páginas, que no pretenden alabar a la poetisa como ella se merece, ni interpretar su obra preclara, tuviesen a lo menos la virtud de evocar en el lector una sombra siquiera de su espíritu y de su genialidad.

Mayo de 1925.

---

de sus composiciones sólo porque no había sido bien recibida o comprendida. Sin embargo, más que la opinión ajena, debió de ser el genio inquieto de la autora la causa principal de su repudio. Probablemente eran igualmente fáciles en ella el contento para lo que hacía y el descontento para lo que tenía hecho de antes. Quien la haya oído hablar de sus versos no pondrá en duda que estaba orgullosa de ellos.



"LA ROSA DE LOS VIENTOS" DE JUANA DE IBARBOUROU *

I

La señora Juana de Ibarbourou ha publicado un nuevo libro. Como hace sus vasos el alfarero de una de sus composiciones, *Los días,* ella lo ha hecho «distinto y único». El nuevo libro de la señora Juana de Ibarbourou es en efecto un libro en todo nuevo. No se parece a los anteriores suyos. Es difícil que el público sepa encontrar en *La Rosa de los Vientos* a la misma admirada autora de *Las Lenguas de Diamante* y de *Raíz Salvaje.* Es probable que se indignen contra la obra reciente los adoradores de la claridad y de la sencillez; es seguro en cambio que lo aplaudirán como triunfo propio, como si a sí mismos se aplaudiesen, los ciegos sectarios de la poética actual, que reducen la poesía a un juego paciente de palabras forzadas para confundir la inteligencia y asombrar la estulticia con dislocadas representaciones y vacías oquedades. Sin embargo...

«Distinto y único», este vaso nuevo de nueva poesía no desmerece en nada junto a los otros que antes nos brindó la misma próvida mano. Es otra su belleza, y otro su carácter. No está hecho, como aquéllos, con el barro natural que deja un sabor de tierra mojada

* Texto tomado del Suplemento de «Imparcial». Montevideo, agosto 1º de 1930.

en la boca y resucita visiones de paisajes eglógicos. Sería impropio para beber en él, como en el cuenco de la mano, el agua pura de los arroyos y apagar la sed del cansancio feliz y ligero de un paseo a campo traviesa. Quien tan necesite acuda a la poesía matinal de *Las Lenguas de Diamante.* La señora Juana de Ibarbourou no tenía por qué repetirse inútilmente rehaciendo lo que ya hizo bien de una vez. Aquella obra inicial tiene la frescura luciente de la primavera y del corazón juvenil; es toda, naturaleza y alma. Esta de ahora es más espíritu. En aquélla iba la poetisa con los brazos extendidos y las manos ávidas hacia las cosas. Hubo después un momento en que arrancada ella a la realidad viviente de sus alegrías, nostálgica de campo y de cielo, cohibida en el aprisionamiento urbano, se retrajo y concentró en sus recuerdos; pero todavía lo que entonces buscaba ahondando en su *Raíz Salvaje* era el mismo contento fácil de la felicidad satisfecha y tranquila.

¿Será arriesgada osadía querer vislumbrar entre las incoherencias artificiosas y las ofuscantes imágenes de su última producción un fondo cierto de sentida y verdadera inquietud interior? Varias páginas de *Raíz Salvaje* y otras agregadas a *Las Lenguas de Diamante* denunciaban vagamente un descontento, un desasosiego, que es desvío de la dicha perdida o agotada y loco impulso de curiosidad y ansiedad por lo desconocido. En *La Rosa de los Vientos* la inspiración poética fluctúa vacilante en un deseo de liberación refrenado y contrariado. Ya no canta en ella el amor único y omnímodo con sus turbulencias de ilusión, de entusiasmo y de alegría; una aspiración oscura de objeto menos definido y más hondo anima sus versos. Los brazos que se le cerraban como ramas de enre-

dadera sobre la quietud segura del amor, intentan vanamente un gesto de vuelo. Su anterior felicidad, vivida o soñada, no es más que un «hueco» de recuerdos melancólicos. Si el viento de la noche le acaricia con la «mentira de un beso» la nuca, siente que le recorre la espalda «el relámpago de un escalofrío olvidado». Su corazón es un cuenco lleno de dulzura «en el que ya nadie nunca ha de beber». Ella quería descargar de sus hombros «fatigados de alas» el peso inútil del cansancio y el desengaño. Piensa con tristeza que nunca ha abandonado su casa ni conoce más que una sola tierra mientras «el deseo aventurero» se le va, encantado y vagabundo, tras la anhelada sorpresa de todos los imposibles. Tiene la idea obsesionante de evadirse al destino que la encierra en las obligadas limitaciones de una existencia monótona y se pierde en sueños de lejanías inaccesibles por huir de la realidad opresora. A momentos cree haber tirado al mar el «collar de la vida» y se encuentra de nuevo «más ligera que un pétalo». Vuelve su juventud a abrirse como una magnolia, y pide otros días «ágiles y rojos».

Los días de la poetisa tienen la pesadumbre de una fatalidad estéril. Ningún encanto en ellos, ninguna sorpresa, ninguna alegría; a lo más la esperanza y la inquietud de los sueños que las noches traerán secretamente. Se divide el libro en dos partes, y la primera se titula, por eso mismo, *Los Días y las Noches*. Los días son opresión, indiferencia, tedio, porque son la realidad impuesta; en cambio, las noches, que borran con su oscuridad todas las cosas próximas, liberan el espíritu y lo exaltan con la visión remota del cielo espléndido y con las voces confusas del viento y del mar, que susurran o gritan sordas quejas y ansias indecibles. La noche aisladora y liberadora, el mar ina-

barcable y los vientos errabundos, por una especie de simbólica oposición a la fijeza rigurosa del orden social, son elementos primordiales en la nueva poesía de la señora Juana de Ibarbourou. ¿No ríe ella el placer de trastornar los rumbos a los vientos descompuestos? ¿No entrega al mar, sin ruta, sin gobierno y sin término, su afán de vida errante e indisciplinada? ¿No contrasta las fatigas de la servidumbre diurna en el refugio de las noches encantadas? «Hay que matar la vigilancia enemiga» — dice — y también: «Hay que cegar los puertos y romper el timón y la hélice de los navíos». El anhelo de arrancarse a un mundo que la ha cansado atormenta su «juventud inmóvil» y su «melancolía» toda su alma clama por el minuto del desprendimiento», que ella sabe sin embargo que no ha de llegar nunca. Por eso tiene el «corazón dolido de sueños».

Es angustiosa y trágica su posición entre el sueño y la vida. Esta la retiene, rebelde y resignada al mismo tiempo, y aquél la tienta y la atrae con las deslumbrantes figuraciones de una felicidad que parece fácil y es imposible. No hay en el libro entero una sola palabra de contento provocada por una realidad vivida; tampoco hay en todo él una sola protesta airada ni una sola queja directa. Apenas si en algún «motivo de canción» puede entreverse en veladas alusiones un vago reproche disimulado. Esta reserva silenciosa dice más que todas las declamaciones. Indudablemente la vida no ha ahorrado a la poetisa los dolores y disgustos comunes; pero sobre esto ella permanece callada y secreta, y su canto, a pesar de que está fundado en la desolación más afligente, respira sólo claridad y alegría; porque es la voz de una alma tenaz e impetuosa que se resiste al abatimiento y que de todo triunfa por su deseo de victoria. No se crea por esto

que ella es impasible y fría. Más que ciego quien no perciba una emoción dilacerante en el firme propósito de no quebrantar su destino insuficiente con la esperanza de una ventura posible siempre en las perspectivas de los sueños y de los deseos. Ella sueña desenfrenadamente, pero no permite que el sueño desbarate su vida. «Hace daño mirarse en los ríos morados de la noche» —escribe—. «El sol es juicioso... No hay que sustraerse a las matemáticas saludables de la luz plena. La noche es arbitraria y tóxica. Sólo el día puede salvarnos». Y si bien ella «elegiría el sueño más loco», al fin resuelve «dar la espalda a la tarde y a la noche, y nunca más volver a soñar». Llega hasta querer persuadirse de que las promesas del mar aventurero son mentira en ella, que es hija de la tierra y no tiene «entraña marina»; pero, aun defendiéndose con toda su buena voluntad contra la tentación de lo desconocido, no puede menos que salvar en su corazón el deseo de «ir a conquistar el destino», con la piadosa idea de regresar después «al puerto sorprendido del retorno, en un navío empavesado de púrpura y fulgurante de mástiles de oro». Irse de su vida ya hecha y volver después «con el propio secreto apretado contra el pecho» sería conciliar su inquietud vagabunda y el sedentario apego a las cosas en que puso toda su ternura de mujer. Los dos sentimientos contrarios pugnan constantemente en su espíritu, y si en los versos domina la voz enajenante de la tentación es sólo porque ésta busca en el canto el desquite de su fracaso. La poetisa la oye en sí misma, pero no la sigue fuera. Se está «quieta y reconcentrada» con su juventud, que le basta para sentirse feliz, en el descontento de cuanto la rodea y oprime, por la sensación de plenitud triunfal en que se le desborda el pro-

pio ser. Ella conoce una «hora viva de todos los esmaltes, clara de las luces más claras», que es «grito, fiesta y orgullo sellados», y hierve en ella el «deseo de cantar alegre», a pesar de todo y contra todo, porque ella es alegría y canto siempre, y hasta en la aflicción que proviene de causas exteriores su incontenible instinto de felicidad y amor le crea una «dicha escondida» hecha de voluntad y de sueño.

¿Cuáles son los sueños de la poetisa? Quizá ella misma no acertara a describirlos convenientemente; acaso por esto se contenta con indicarlos apenas con pocas y breves referencias. Alude siempre vagamente a quiméricos viajes sin precisar las imaginaciones errabundas ni aclarar su oculto sentido; pero habla en cambio, con repetida y constante insistencia, de alejamiento y de partida. Evidentemente quiere dejar a los sueños una incertidumbre equívoca, ambigua, de enigma o secreto celado, como si temiera que una prolijidad excesiva los despojara de su delicado prestigio o descubriese un misterio irrevelable.

Ocurre con frecuencia que, despertando, conservamos segura y viva la impresión de un sueño que sin embargo se nos hace imposible recordar. Ya el dulce Gustavo Adolfo Bécquer recogía en sus rimas las inexplicables lágrimas, que le quedaban en los ojos, de los sueños sin memorias. También sucede, aunque más raramente, que al recordar un sueño que, dormidos, nos parecía maravilloso, conseguimos reproducirlo hasta en sus menores detalles, con toda nitidez, pero no logramos, a pesar nuestro, imprimirle esa condición de extrañeza o de hechizo que nos sorprendía y encantaba; porque la razón lúcida empece y turba la actitud puramente contemplativa. Hay como una incompatibilidad excluyente entre la emoción del sueño

y sus figuraciones en la vigilia. La señora Juana de Ibarbourou, con todo que sin duda se forja los sueños despierta, ha de haber experimentado ese efecto aniquilante de la fría lucidez sobre el embeleso de la soñación, y ha sabido eludirlo omitiendo cuanto podría provocarlo o darle asidero. De los sueños dice más bien lo sentido que lo visto. No los cuenta nunca; enuncia tan sólo su motivo, y canta de ellos, en la disipación de la realidad circunstante y aflictiva, el arrebato de liberación que la sublima en gozo y en éxtasis. Ni del todo los olvida, sino sus impresiones vulgares; ni consiente que se desvanezca o amortigüe en ella el sentimiento vívido y como virginal de su mundo fantasmagórico. Soñar es para ella crearse posibilidades mágicas de exultación y belleza. «Sueño» —dice—. «No existe el mundo, ni la vida»; pero su espíritu desbordante llena el vacío de la materia abolida con la deliciosa ilusión de vivir al fin de otro modo, nuevo, extraño, infinito.

El amor de lo imposible y hasta el gusto de lo raro suelen ser no más que maneras indirectas de manifestarse el descontento de lo habitual, el tedio y la pesadumbre que se van espesando sobre las cosas comunes y los menesteres ordinarios de la vida regularizada en monotonía uniforme y perpetua. ¿No es sorprendente que la poetisa calle o sólo exprese con imágenes imprecisas y engañosas la aspiración que la exalta? Es indudable que no la atrae de lejos ningún objeto determinado ni interiormente la orienta la realización de un propósito definido, y sin embargo se muestra dominada por la necesidad urgente de alejarse, de partir, de perderse en la maravilla de un mundo secreto y distinto. El viaje que ella sueña no ha de conducirla a ningún puerto, a ninguna costa fir-

me: es viaje de hechizo, que la saca del espacio y del tiempo y la sume en el deliquio gozoso de una disipación espiritual. Sentirse vivir en la dulzura una soñación prodigiosa, con el deseo encendido y colmado a la vez, sin esfuerzo ni tropiezo, he aquí la dicha inefable que persigue y anhela como suprema fruición estética la poetisa.

El mundo limitado que la agobia no puede satisfacer una exigencia, como es la suya, de plenitud y felicidad inagotables. Por eso anonada ella la realidad en su poesía hecha de sueños, pero mantiene incólume su propia personalidad prevalente y hace de su deseo el principio y fin de todas las cosas. Su capricho gobierna los astros y los elementos de la naturaleza e ignora totalmente el orden social y humano. Ella convierte en cintillo a las Tres Marías y pide para alhajarse a Aldebarán; ella hace «cuajar» en el cielo una «estrella de cinco pétalos» y enaltece con otra la «proa de su barco». Su corazón descepcionado y obstinado se aparta de los hombres para entregarse al amor de un fantasma ideal a quien evoca «de más allá de la vida». Con todo, entre maravillas y mirajes, ella vive sentimental y sensualmente como en un paraíso incompleto sin Adán, con el mimo delicioso y el afán de placeres de una criatura ajena a toda preocupación y todo interés que no sea la propia dicha inmediata.

La segunda parte del libro, que se titula *Claros Caminos de América*, difiere escasamente de la primera. No cambia de una a otra, por su puesto, el espíritu de la autora. Consiste la principal diferencia en que las composiciones del segundo grupo están inspiradas en cosas de la naturaleza americana y, aunque éstas no dominan mayormente el motivo del canto, fijan de cierto modo y mantienen más en contacto con la rea-

lidad exterior el sentimiento lírico. El americanismo de esta poesía es meramente accidental y se reduce a muy pocos detalles de ocasión o de medio y más raramente de colorido. Desde luego no se canta en ella a América, sino las emociones personalísimas de la poetisa provocadas por una relación circunstancial cualquiera. La señora Juana de Ibarbourou no saldrá jamás de sí misma: ella se es todo su mundo, y nada fuera de ella la distrae de su único asunto verdadero. El perfume áspero de una florecilla silvestre y el jugo dulce y frío de una fruta del trópico no son menos para ella que la inmensa extensión del océano y la soledad tranquila del campo. Todo la interesa exclusivamente en funoión de tema íntimo; todo repercute en ella con ecos de su corazón y de su vida. Así, la impresión de una madrugada la despierta de sus agitaciones febriles, con «aire de nacimiento» y «deseos de moverse y cantar».

> De seguir un camino con la boca encendida
> Por una copla rítmica o un tarareo fugaz
> E internarse de nuevo en la esperanza
> Con las pupilas llenas de calidez solar.
> Dar la espalda a la tarde y a la noche
> Y nunca más volver a soñar.

Así, la noche cálida y quieta en el vacío lleno de estrellas le aviva la angustia de su aislamiento y la hace prorrumpir en un «grito filoso» de estéril exaltación y desesperada voluntad. Así, un crepúsculo «color de jacinto» la induce a vestir de lila para ponerse a tono con el paisaje, y viendo su falda que ondula al viento como una llama, piensa que ella misma es «una lámpara inútilmente encendida en el límite de la tarde».

Por otro lado es evidente que ella no se ha propuesto particularizar con notas regionales una poesía netamente americana. Lo que ella dice en esta segunda parte de su libro podría lo mismo aplicarse, con muy ligeras variaciones a análogos tópicos de otros continentes. No es que le falte la agudeza de percepción y expresión necesarias para caracterizar genuinamente los rasgos distintivos de la naturaleza y de la raza y, en general, de toda cosa. ¿Puede en sólo un verso definirse mejor que ella lo hace, a la mujer indígena «fetichista, cetrina, callada, lenta y pálida»? ¿Hay manera más sensual, más voluptuosa y viva de representar el tinte ocre de moda en la tez femenina que llamarlo «color dátil», como ella lo señala en su propio rostro (con notable exageración y traviesa coquetería)? De haberlo querido habría indudablemente acertado a precisar en paisajes y figuras lo más típico de su tierra; pero ella sólo busca fuera de sí lo que ha puesto de su alma en las cosas que la rodean. Se mira en el espejo de la vida y canta su corazón de mujer maravillada con su juventud, con su amor, con su alegría y también con sus tristezas y amarguras. Es mujer en todo y completa, — en la delicadeza del sentimiento, en la gracia de la imaginación, en la viveza de la palabra, en el aire indefinible de naturalidad y compostura que pone en cuanto hace y que es su estilo y su sello. La han llamado Juana de América; pero ningún nombre le conviene más que el suyo, Juana de Ibarbourou.

II

En *La Rosa de los Vientos* la poesía corresponde por su fondo a un romanticismo sentimental de exal-

tación solitaria y soñación inactiva; pero patentemente se esfuerza por amoldar su forma a un gusto modernísimo en la manera de tratar el tema sin desarrollo lógico y en la incoherencia de las imágenes destroncadas. Ella da la impresión de una obra espontánea, irreflexiva, informe, que no ha sido «compuesta». Un sentimiento lo bastante claro para no exigir precisiones particulares se revela en pródiga y rápida enunciación de imágenes que desconciertan y aturden al pronto la inteligencia, y que más espaciosamente consideradas, acaban por descubrir una orientación común, y, con ésta, un sentido enigmático. Una vez que se ha comprendido bien, se advierte que los puntos desarticulados en la exposición obedecen a un pensamiento orgánico y sólo parecen extraños unos a otros porque intencionalmente se calla y disimula su dependencia recíproca a fin de que el efecto poético resulte, por secreta virtud, de su armónica afinidad. Es como si de una frase percibiéramos únicamente las palabras sueltas indispensables para reconstituir, entre conjeturas y adivinaciones, el significado incierto. Parece que no hubiera composición propiamente dicha, porque no se desenvuelve el asunto en graduación trabada con arreglo a un plan progresivo y regulado en todas sus partes. Cada poesía brota de una emoción que se manifiesta con vivísimo florecimiento de repentinas imágenes fulgurantes, y es necesario no perder la atención, seducida en esa magia cambiante de la forma, para seguir en ésta la idea que la inspira. Quien se deje distraer por el juego de las apariencias y no cuide con perspicaz vigilancia de penetrar su motivo secreto corre el azaroso riesgo de quedar en ellas deslumbrado y confundir malamente a su autora con los que, a fuerza de afinar la «pureza» de la poe-

sía, han concluido por convertirla en meras representaciones hueras de todo contenido inteligible. Porque la poesía no es realidad ni razón, se intenta hacerla sin ellas, sin reparar que de ellas resulta, y es como si quisiera despertarse un eco en el silencio absoluto, acallando voces y ruidos para lograrlo mejor, enteramente «puro». No ha caído la señora Juana de Ibarbourou en tales novelerías y extravagancias; pero es indudable que el alboroto hecho con esas novedades la indujo al propósito de renovar su imaginación poética y su expresión literaria. Ella, tan apegada antes a la naturaleza y la naturalidad, tan directa y sencilla en su lenguaje claro, complicó su espíritu con elaboraciones ingeniosas y transformó la palabra en cosa de encantamiento y de sorpresa. Casi no hay línea en las páginas del libro reciente que no sea prueba palmaria de ese cambio. Léase al acaso una estrofa cualquiera de la parte intitulada *Los Días y las Noches*, y es seguro que en ella se encontrará esa forma característica de la poesía actual, que alude apenas al pensamiento intrincado y no coordina sus diversos elementos en desarrollo congruente y continuo.

Alba: columna de nardos en el día

—escribe la señora Juana de Ibarbourou en el primer verso de su primera poesía. La inteligencia recibe juntas la evocación vaga y amplia del alba difusa, espléndida, inmensa, que no se precisa o determina de ningún modo, y la imagen rara de una columna de nardos en la luz, que no se acierta a comprender. Son dos elementos que se le dan separados, sin nexo que explique su asociación, y sin embargo unidos por los dos puntos, que le indican su identidad o secuencia.

¿Qué secreta relación se calla entre ellos? La blancura densa y fresca del nardo se ofrece por sí misma como calidad de una posible asimilación con la apariencia lechosa de los albores que preceden al día en el cielo y en el horizonte. El tallo delgado y alto del nardo ¿no sugiere la figura de una columna? Trabajosamente el pensamiento realiza la fusión que exige el verso entre sus dos miembros, y con el placer de la excitación activa descansa, no del todo satisfecho, en el contento del probable hallazgo; pero, ya sin esfuerzo, obedeciendo a la anterior solicitación de un sentido, en seguida aparece otro: tal vez una masa indistinta y lejana envuelta en las opalescencias blanquecinas de la hora se mezcla al perfume intenso del nardo, que puede ser la impresión casual y dominante de una madrugada, mientras el despertar de la tierra a la vida con ese olor insinúa la idea de algo que se levanta como una columna irreal de suavidad y blancura inmaculada.

Alba: columna de nardos en el día.

La palabra inicial es breve como un llamado. La frase inmediata se alarga corrida sin tropiezo hasta alcanzar la plenitud de luz en que termina. De este modo una eufonía acompaña y sostiene la representación ideal. Más adelante la composición repite:

Alba: torre de plata en la mañana,

y la repetición trae consigo un encarecimiento: una torre de plata sustituye a la columna de nardos. Es la misma y otra cosa a la vez: se ha consolidado en firme arquitectura, de marcados contornos, la incierta

visión del momento precedente, y la acentúa con reverberaciones metálicas, una claridad más precisa; sin embargo, a pesar de eso, no es en la poesía una forma real; el pensamiento imperioso, negándose al objeto de la indistinta sensación primera, lo artificializa y trasmuta en figura abstracta y mero signo.

¿Qué significación y alcance ha querido la poetisa que tuviera en sus versos la doble y aislada figuración del alba en columna de nardos y en torre de plata? Sencillamente reemplaza con ella lo que un poeta de otro tiempo hubiese descrito como cuadro de naturaleza: la aparición del día que la despierta de un sueño. Desaloja así de su obra a la realidad exterior y, refiriéndose a ella, crea una pura representación ideal.

Debo confesar que no siempre sé entender plenamente lo que la poetisa no ha querido que se interpretara con facilidad. Tampoco sé gustar, muy a pesar mío, todas sus invenciones caprichosas. Mi espíritu reviviente se resiste a admitir las violencias de pensamiento y de expresión que lo confunden; pero ¿qué importan mis tercas indisposiciones personales contra unos pocos detalles del libro admirable y curioso?

No es el caso de lamentar una vez más e inútilmente el extravío del gusto. Es fenómeno que se observa en esta época por todas partes la producción de una literatura desarreglada, extravagante, frívola o abstrusa, con aire de pirueta y de chanza o de solemnidad impertinente y ofensiva. Sería necesaria una ininteligencia de excepción y a toda prueba para explicarse llanamente con razones ligeras un estado semejante. Descartando, como es justo, la participación torpe de los escritores nulos que siguen a ciegas la corriente general, sin comprenderla, queda el problema sorprendente

que plantea la existencia de un arte deformado a conciencia por unánime impulso de espíritus finos y expertos. La inseguridad y la insuficiencia evidentes de las teorías formuladas para justificar ese movimiento nada o muy poco suponen contra el mismo; a lo más, puede inferirse de ellas que el desbarajuste responde a causas que sus propios autores desconocen.

Se alega desde luego el cansancio de lo usual y consabido como pretexto y defensa de los atrevimientos más chuscos y disparatados; se opone al exceso de cultura el placer del juego y la ironía; el afán de la novedad levanta bandera contra la tiranía de la tradición, y en todo esto no hay más que una inquietud de cambio necesario por el agotamiento de las fuentes demasiado practicadas.

Dicen los unos que pretenden reducir el arte a su función esencial de libre creación estética ajena a cualquier otra categoría y elaboran una sistematización arbitraria de armonías ideales sin objeto o asunto definido, falto de todo interés humano que no sea el juego estéril del espíritu ocioso. Exponen los otros que la vida verdadera del espiritu, rica y fecunda, reside toda en la inconciencia automática y es independiente de la razón refrenadora y sobrepuesta, cuando no opuesta, a la espontaneidad original, e intrépidamente desrazonan barajando con habilidad malabarista cosas, impresiones y palabras en confusión estupefaciente. Se desenvuelve así la poesía actual entre la inteligibilidad trabajosa por un lado y la ininteligibilidad absoluta por otro, pero siempre lo más lejos posible de las concepciones claras y fáciles y de los sentimientos naturales y sencillos.

La señora Juana de Ibarbourou no ha podido ni querido sustraerse a la influencia de su tiempo que im-

pone y exige una renovación singular de procedimientos y estilo. Deliberadamente me he extendido antes mostrando, tal vez con abusiva prolijidad, el fondo humano y personal del libro, para que se hiciera evidente aun a los más ciegos o prevenidos lectores; porque un espíritu mal dispuesto, contrariado o seducido por la novedad insólita de la forma, podría por ofuscado apasionamiento o no advertirlo o menospreciarlo, a pesar de que, en la intención de la poetisa y de hecho, él es indudablemente lo esencial y más importante de la obra. Por ese fondo emotivo se aparta la autora de las tendencias expuestas, y sigue siendo la misma que se manifestó en sus anteriores colecciones de versos. Ella es siempre la criatura ansiosa de felicidad que antes se abandonaba, expansiva y tumultuosa, a la esperanza, y que ahora, reconcentrada, se debate contra la insuficiencia de su destino terreno y se desquita de su descontento en soñaciones maravillosas con las complacencias imaginativas de lo imposible y lo desconocido.

En *La Rosa de los Vientos* la poesía es sincera y juntamente ingeniosa, cordial y sutil a un mismo tiempo. Ella es por un lado confesión íntima, y por otro, juego de estilización y amaneramiento. A la emoción viva se mezcla en ella el artificio voluntario y estudiado. A la palabra espontánea que brota del alma con efusión lírica de canto, se agrega el singular capricho de un arte fino y complicado que rehusa la expresión directa y se afana en componer, con nuevos procedimientos, imágenes raras y preciosas de significación indecisa.

Así, el día es para la poetisa una «flor de plata» que abre en la «musgosa rama del tiempo», y la noche, un «navío» que llega «en los ríos de música y al-

lencio del atardecer»; ella escucha «sobre mares de basalto y de turquesa los crótalos de cobre del viento»; el sol de la siesta le parece un «trompo alucinante sobre la cintura exacta del día»; las campanas que tañen se le figuran «granadas de bronce abiertas para derramar granos de música lenta en los surcos de la tarde»; el otoño se le hace «de oro molido», y su aire, como «pasado por filtros»; para expresar el desánimo de los «días sin fe» dice que «el agua cóncava de la espera sólo refleja la blancura caliza de un paisaje sin ecos». Es más curioso todavía observar sus actitudes personales: reclina la cabeza «en las rodillas de la luz», se recuesta «al muro indiferente del día», se aleja apoyada «en el hombro del viento»; opone a la apatía que la agobia, la voluntad heroica de bailar «sobre la roja alfombra del crepúsculo y sobre su corazón herido». En todas estas imágenes, que fueron unas tomadas al azar, y otras escogidas, porque son las más desenvueltas y por lo tanto probablemente las más cuidadas, hay una condición común, que es el artificio empeñoso, difícil, rebuscado: el sonido brota de granos; el día tiene cintura; la luz aparece con rodillas. Es cierto que la luz puede personificarse en figura de mujer y en este caso no es imposible concebir que la poetisa recline en sus rodillas la cabeza; también es cierto que en los dibujos astronómicos el arco meridiano es como una cintura del día y que el medio día se determina por la posición del sol en ese arco; por último es igualmente cierto que puede hallarse una semejanza, un poco forzada si se quiere, entre el signo escrito de las notas musicales en el pentagrama y los granos o las semillas de los surcos; pero no se alude en los versos ni directa ni indirectamente ni a esas posibles combinaciones aclaratorias, que por lo

demás son extremamente complicadas, ni a otras ningunas; de modo que se deja a cargo del lector el trabajo nada fácil de avenir los elementos desparejos de las enunciaciones que parecen incompletas. La poesía actual no consiente en ser tratada a la ligera y sin miramientos de toda consideración; celosa de su dignidad, rechaza la camaradería y reclama un rendimiento absoluto.

Adviértase que las más entre las imágenes citadas representan, no el aspecto material de las cosas, como pueden ser vistas, sino las impresiones de ellas o los movimientos del ánimo, y adviértase también y sobre todo, que este hacinamiento informe de ejemplos no permite apreciar el completo efecto de ellos en el cuerpo de la poesía, porque les falta la correspondencia de las otras partes que forman, reunidas, un conjunto armónico.

Probablemente no será inútil decir que la señora Juana de Ibarbourou no cultiva la imagen por sí misma, con prescindencia de todo sentido interno en relación con el tema de la composición, como han querido los primeros vanguardistas literarios, y como lo hacen todavía algunos rezagados. Para ella no es la poesía ni sólo metáfora ni menos pura imagen.

Tampoco en lo concerniente al lenguaje incurre en mayores abusos. Fuera de muy contados casos en que se notan ligeras anomalías voluntarias o impensadas, en la sintaxis o el léxico, sus licencias en general se limitan a suprimir frecuentemente el verbo, a usar tiempos diferentes con acepciones correlacionadas a un momento instable o impreciso y a atribuir a las palabras significados nuevos. Así, llama «cóncavos» al espejo y al agua, porque tienen cabida en el primero un sueño y en la segunda los navíos; habla de «luz

total», de «sabor agresivo», de grito «filoso» (corrientemente se le califica de agudo); escribe que un canto de marineros «hace aguda la noche redonda», y dice «matemáticas saludables de la luz plena» y «geométricas sendas mediodía» aludiendo a la seguridad precisa de lo claro, etc.

Un tanto contaminada al principio, en muy pocas páginas de su primer libro, con el mal ejemplo de Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini, por el afán de los vocablos nuevos, demostró ya, a pesar de eso, una aptitud sobresaliente de expresión fácil y clara, sin violentar ni torcer el buen uso de las formas comunes. Libre después de todo prurito de innovación y de toda vulgaridad chocante, acertó a decir cuanto quiso, con lozanía y con gracia, y mereció que se la contara honrosamente entre los raros escritores que saben ser extraordinarios con solas nuestras buenas palabras de todos los días. Fue tan natural su estilo que no llamaba sobre sí la atención y, como la luz, desaparecía en las cosas que revelaba. No es virtud que se pierda esa maestría; pero se propuso la señora Juana de Ibarbourou amoldarla al nuevo gusto y la ha singularizado con primorosa agudeza. Es más viva, más rápida, más breve su manera de expresarse ahora. Escoge y combina las palabras con perspicuidad sorprendente de inesperados efectos. Obsérvese la concentración del sentido en frases como éstas, entendidas por supuesto, según la intención de la escritora: «El sol es juicioso, la noche es arbitraria y tóxica»; «los ojos se agrandan de secretos»; «ojos fatigados de rostros»; «corazón dolido de ensueños». Admírese la exactitud, la vaguedad el colorido, la delicadeza de sus mil locuciones precisas, indeterminadas, plásticas, sutiles, como las siguientes: «Ramazón ardida del relámpa-

go»; «voz recordadora de la tarde»; «recuerdo puro, de cercanía inocente»; «día dorado de miel intacta»; «día de ámbar».

En la versificación de su último libro sigue la poetisa la misma tendencia manifiestamente revelada en sus primeras producciones hacia las formas fáciles de los metros conocidos aligerados con modernas libertades. Se aparta más de la vieja escuela, pero dista enormemente todavía de los desarreglos hoy comunes. Ha desechado por completo el endecasílabo permanente (lo usa como verso de excepción, mezclado a otros) y la rima perfecta. Es más uniforme en los versos breves que en los mayores. Son muy pocas sus composiciones de estrofa y versos regulares. Emplea con preferencia el ritmo alejandrino cortado con versos distintos y conserva el cómodo apoyo de la asonancia, única y seguida unas veces, y variable otras. En sus mejores poesías el verso parece ajustarse a las relaciones del pensamiento con despreocupación de las cadencias auditivas. Seguramente desdeña el ritmo igual y bien marcado, como si fuera un sonsonete indigno de las grandes obras y, a lo más, apropiado a las canciones de cuna para adormecer la atención y conciliar el sueño. Ya se ha dicho que la música más agria del más destemplado organillo callejero posee riquezas fonéticas superiores a los buenos metros clásicos. Sin embargo, bastó en Francia la reaparición de un Paul Valéry para que se rehabilitara contra el verso libre el tipo consagrado por la tradición secular, y en España vuelven a los viejos números los poetas más estimables entre los nuevos, y hasta hacen décimas. No desesperemos todavía, y aplaudamos la juiciosa moderación de la señora Juana de Ibarbourou, que no debe confundirse con la moda corriente de los

versos que sólo son tales porque la tipografía los imprime en líneas cortas y desparejas.

La señora Juana de Ibarbourou se ha prestado en *La Rosa de los Vientos* a la influencia de la poesía actual, pero no se ha enajenado en ella; no ha perdido, al contacto de tantas aberraciones y locuras, ni su personalidad vivísima ni su claro y despierto buen sentido. De lo que otros no aciertan a hacer más que irrisorias y enfadosas tonterías, ella ha sabido sacar un libro de emoción, de sorpresa y de hechizo, que admira y encanta.

Es justo señalar a la atención pública la presentación del nuevo libro, que es una joya de buen gusto, de pulcritud y de elegancia. La casa editora, el «Palacio del Libro», está de parabienes, porque ha sabido honrar dignamente, en primorosa edición, la obra de la gran poetisa uruguaya.

SOBRE LA ULTIMA MANERA DEL ESTILO DE EMILIO ORIBE *

El doctor Emilio Oribe es seguramente entre los poetas actuales de nuestro país, el de producción más abundante y variada. Sus amigos y sus rivales señalan los cambios de sus maneras o estilos diversos en son de elogio y de tacha: para los unos esa diversidad de su obra es la demostración de una personalidad rica en orientaciones y en gustos distintos; para los otros ella denuncia la inseguridad vacilante y el artificio de un espíritu falto de carácter firme y claro, y es algo así como una fisonomía borrosa.

El doctor Emilio Oribe que se inició en las letras bajo la influencia de Julio Herrera y Reissig y que tiene probablemente a éste por la figura más interesante y gloriosa de la poesía hispanoamericana, sabe que su primer maestro fue diferente de varios modos y siempre genial en su estilo y personalísimo. Puede, pues, contestar con ese ejemplo ilustre, pensando en sí mismo, a los que miran las variaciones como insuficiencia de índole propia.

Puede también recordar que su autor predilecto de este momento, Paul Valéry, ha enseñado, con argumentación irrefutable, cómo la poesía culta es toda arte consciente, voluntario, vigilante, y no desbordamiento

* Texto publicado en «Mundo Uruguayo», Montevideo, 12 de setiembre de 1935.

ciego de una inspiración espontánea sin norma y sin freno.

Paul Valéry es casualmente el nombre que ahora se pronuncia con excesiva insistencia a propósito de los últimos versos del doctor Emilio Oribe. Sospecho que éste recibirá como triunfal homenaje esa referencia, porque para quien admira a un poeta singularísimo no puede ser de poca estimación que sus nombres se llamen uno a otro en el concepto público. No hace pensar en Paul Valéry quien quiere, sino quien puede.

Por mi parte, contra lo que es opinión general, no acierto a descubrir en los versos del doctor Emilio Oribe una imitación o reflejo sensibles de Paul Valéry. Admito sin dificultad que las ideas estéticas y críticas del escritor francés hayan despertado y hasta orientado la afición de nuestro compatriota a algunas cuestiones de arte y particularmente sobre la música y la arquitectura; creo que la penetración sutil de la poesía con veladas preocupaciones filosóficas en la obra de Paul Valéry puede no ser del todo ajena a las más recientes composiciones del doctor Emilio Oribe; pero no pasa de eso para mí la acción real del uno sobre el otro, aunque engañe fácilmente con apariencia de semejanza más afín el empaque intelectual de los dos.

Nótese que en Paul Valéry la tendencia filosófica ni se declara abiertamente en principios precisos y definidos ni subyuga nunca el tema poético: es más bien como un fondo oscuro en que la poesía se hunde en perspectivas de infinitud y adquiere resonancias ideales para la belleza.

El doctor Emilio Oribe construye, al contrario sus poemas con ideas claras y sencillas, que vuelven una

y otra vez, de estrofa en estrofa, para imponerse con más certeza a la atención del lector.

Pero no hay que buscar las diferencias de los dos poetas en su actitud filosófica: en su poesía misma se muestran ellas con evidencia palmaria. Casi no puede comprender en este punto la conclusión en que incurre. Paul Valéry es todo él una protesta viva de la inteligencia y la cultura contra la osadía y la ineptitud improvisadoras que pretenden hacer de la literatura un juego torpe con trucos de sorpresa y embaucamiento. Su métrica es la más regular y compleja posible: a la estructura normal del verso y de la estrofa agrega todo el refinamiento de que es capaz el artificio más extremado. En el lenguaje cultiva afanosamente la expresión rara y sutil con la invención de formas desusadas o nuevas en la urdimbre de sus frases. El verso del doctor Emilio Oribe es, en cambio, enteramente irregular o libre, y ni su vocabulario ni en su sintaxis denotan más propósito de singularidad que el muy corriente estos días, de esconder el sentido en locuciones estudiadamente oscuras y difíciles.

Me refiero deliberadamente a lo más fácilmente perceptible, a las cualidades que hasta los profanos en materia literaria pueden apreciar sin mayor esfuerzo. En lo más íntimo y delicado, en la concepción poética, en las exigencias del gusto, en lo propio de los asuntos y de su desarrollo, en la clase de la imaginación y de la emoción, me parece imposible que una persona dotada de sentido crítico, por corto que éste sea, no advierta, entre las analogías inherentes al estado general del espíritu que los dos autores ofrecen, las más notables divergencias de carácter personal.

El señor Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* anota juiciosa-

mente que si el doctor Emilio Oribe presenta «alguna» semejanza con Paul Valéry, tiene en cambio también «grandes» diferencias con él. Me complazco en citar esta opinión autorizada por la preparación y la justa fama de un crítico eminente, porque ella honra y califica al doctor Emilio Oribe mejor que mi defensa.

Sin embargo, después de todas mis reflexiones, me es forzoso reconocer que la opinión común tiene que responder a alguna causa, y me pregunto, muy a pesar mío, si no será que se ha visto al doctor Emilio Oribe con las obras de Paul Valéry en las manos o bajo el brazo, o si el esmero plausible con que él ha hecho imprimir sus poemas el *Avión de sueños* y *Los altos mitos* no habrá bastado para que se le identifique, o poco menos, con aquél porque se sabe que sus libros aparecieron en ediciones preciosas. Yo bien quisiera poder atribuir la confusión que se hace de la obra del doctor Emilio Oribe con la de Paul Valéry al predominio que en ellas tiene la inteligencia, o el primor del arte, o a otra cualquiera cualidad o perfección extremada; pero sería para eso indispensable que yo supusiera conocido entre nosotros al escritor francés, y capaces de apreciarlo a quienes tan ligeramente opinan sobre el doctor Emilio Oribe, y ni una ni otra cosa me son permitidas. Lo menos que se debe a un poeta de quien se habla es la atención precisa para valorarlo justamente.

Sólo a que se lea y se comprenda lo que escribe el doctor Emilio Oribe, como él lo merece, tienden ahora estas consideraciones mías. No es otro su fin: con que lo cumplan disipando el error que señalo, me tendré por bien satisfecho.

Montevideo, agosto 7 de 1935.

SOBRE LA «ANTOLOGIA» DE ESTHER DE CACERES *

La señora Esther de Cáceres ha dado recientemente al público una *Antología* de su obra poética. Es siempre tarea delicada seleccionar en la producción de un poeta — o de una poetisa — lo mejor. Cada uno tiene sus inclinaciones personales y elige o desecha desacertadamente, de acuerdo con esas preferencias de su gusto, lo que más o menos le place. Es de creer que la *Antología* de la señora Esther de Cáceres haya sido preparada por la propia autora; pero esto mismo no aseguraría el escogimiento contra el peligro señalado y hasta podría acrecentar ese riesgo. Un motivo extraño al valor de la obra puede ocasionalmente determinar en el escritor — o la escritora — la aceptación o el rechazo de algunas de sus partes por causas del todo independientes del valor estético. Tal vez tiene aquél en más o menos unas u otras de sus composiciones por el empeño que puso en ellas, por la facilidad con que las hizo, por el estado particular de su ánimo en el momento de la creación o por una circunstancia cualquiera relacionada con el tema pero ajena al mérito de su ejecución. Afortunadamente en este caso de la señora Esther de Cáceres ese inconveniente se aminora, porque la *Antología* es lo bastante copiosa para

* Texto tomado de «La Revista Nacional» 2º ciclo. T. VIII. Nº 215. Montevideo, enero-marzo de 1963.

que sea poco lo que falte en ella. De todos modos siempre será de preferir la obra completa a su antología, y esto es el mejor elogio de aquélla.

La señora Esther de Cáceres ha producido en diecisiete años, entre 1929 y 1945, ocho colecciones de versos, algunas de muy pocas páginas, otras de tamaño regular en esta clase de libros, pero nunca voluminosas. Es lo suficiente para demostrar una afición constante y duradera. Es mucho más que lo necesario, si se atiende a la exquisitez de la calidad, para descubrir e imponer una modalidad espiritual singularísima, como es la que la señora Esther de Cáceres muestra en cada una de sus páginas.

Hay quien ha dicho absurdamente de ésta que ella es una «voz pequeña». No sé comprender — ni siquiera imaginar — lo que puede haberse querido sugerir con esa calificación extravagante. Sería haberse expresado muy malamente si de esa manera se intentó decir que es la poetisa una voz fina, sutil, delicadísima. Lo es en verdad, y lo es tanto que a veces parecería que su palabra se pierde o se disipa con significaciones secretas o misteriosas. Lo misterioso atrae fuertemente el espíritu de la señora Esther de Cáceres. Por lo mismo que ella es de inteligencia viva y despierta, sabe que todo en la vida y en el mundo está sumido en el misterio. Le gusta recordar, no sin cierta coquetería, que su nombre judío Esther quiere decir «la misteriosa». El nombre de la poetisa es bello; se le tomaría por un pseudónimo estudiadamente compuesto, y sin embargo es nombre verdadero. En él resalta la más clara de las vocales con la acentuación intensa de un vocablo esdrújulo, se repite cinco veces la vocal más suave, que, para mayor resonancia, se prolonga tres veces en una consonante final de sílaba, y una h

innecesaria, pero no superflua, realza con mudo empaque la sencillez natural del nombre. Este es claro y suave y un tanto raro al mismo tiempo. Así es la misma poetisa, y así es también su poesía.

Clara, suave y sencilla es su poesía, pero también seguramente rara. De ella puede afirmarse que es entre nosotros la que menos se parece a la de otros poetas. Se buscaría en vano para ella un modelo estricto o próximo en la literatura conocida. Acaso pudiera decirse que evoca vagamente a San Juan de la Cruz y a Juan Ramón Jiménez, y estas semejanzas remotísimas, muy al contrario de un demérito, constituirían un título eminente de su extraordinario valor.

Toda ella es una efusión sentimental penetrada, esclarecida, por la más sutil intelectualidad, y expresada con figuraciones de belleza arbitraria. Ella no canta las cosas, los hechos, las apariencias del mundo, canta solamente el propio y personalísimo sentir, que es casi siempre de admiración dolida por una imposibilidad o una ausencia. Es siempre lo admirable y pasmoso lo que inspira a la señora Esther de Cáceres. Ella no podría interesarse en temas triviales o de escasa importancia, ni —menos— prestarle su canto. No se entienda por esto que ella es rebuscada o artificiosa. Para encontrar lo admirable le basta abrir los ojos y ver lo que la rodea, o cerrarlos y concentrarse en sí misma. Todo es grande cuando ella lo contempla, porque en todo lo que atrae su espíritu adivina la presencia oculta de lo divino. Por eso admira siempre, y también por eso va siempre en sus admiraciones a lo inaccesible en elevación y hondura. Por eso hay siempre en su canto un fondo íntimo y doloroso de aspira-

ción, de anhelo insatisfecho, que no sabe contentarse con lo que tiene a su alcance, porque traspasa lo inmediato en requerimiento de una realidad lejana presentida o entrevista en toda bella apariencia. Ese adoloramiento de su canto no es nunca amargo ni del todo triste, pues lo causa la privación actual del bien apetecido, pero a la vez lo consuela y lo compensa con creces la fruición de anegarse anticipadamente en lo infinito, con desprendimiento de todo vínculo terreno, por el amor de una realidad suprema. Es la posición del místico afligido en las trabas de este mundo, pero confiado en la segura esperanza de la vida eterna.

¿Es mística la poesía de la señora Esther de Cáceres? Todo parece en ella simbólico de un sentido inefable; toda ella está henchida por impulsos de arrebato que no se fijan nunca en cosas concretas de la vida corriente. Sus elementos constantes son el mar y el cielo. las nubes y los vientos, el crepúsculo del ocaso y la noche, lo instable, lo vagabundo, lo inquieto, lo inaprehensible. Al frente de la *Antología* hay impreso un dibujo sugerente: una mujer rebosante de juventud y de salud —¿acaso la misma poetisa?— da la espalda a la tierra y contempla el cielo y el mar. En la inmensidad marina y celeste gusta perderse la poetisa. Ella necesita lo inabarcable para expandirse libremente, sin obstáculos ni tropiezos. Se siente presa en el mundo material y extiende los brazos, y la mirada a lo inasequible. Toda su poesía es una exhalación desolada a lo infinito y divino.

No se vea en estas notas ligerísimas ni la pretensión ni el intento de un estudio, aun sumarísimo, sobre la poesía de la señora Esther de Cáceres. Personas más

avenidas con la poesía contemporánea, más calificadas para valorar la *Antología*, podrán indicar sus méritos excepcionales. Lo más que yo hubiera podido hacer es destacar algo de lo mucho que en sus versos es bueno en la poesía ajena a estos tiempos y a toda escuela; pero tampoco ha sido ése mi propósito, sino sólo llamar la atención pública sobre la nueva colección que nos brinda la señora Esther de Cáceres.

FIN DEL TOMO III